PROPAGANDA DE INSTRUCÇÃO
PARA
Portuguezes e Brazileiros

BIBLIOTHECA DO POVO
E DAS ESCOLAS

CADA VOLUME 50 RÉIS

MANUAL DE PINTURA

Por MANUEL DE MACEDO

Artista, Conservador do Museu Nacional
de Bellas Artes, professor
no Instituto Industrial e Commercial de Lisboa

CADA VOLUME 50 RÉIS

CADA VOLUME 50 RÉIS

Cada volume abrange 64 paginas, de composição cheia, edição estereotypada, — e fórma um tratado elementar completo n'algum ramo de sciencias, artes ou industrias, um florilegio litterario, ou um aggregado de conhecimentos uteis e indispensaveis, expostos por maneira succinta e concisa, mas clara, despretenciosa, popular, ao alcance de todas as intelligencias.

Livraria Francisco Alves
RIO DE JANEIRO
Livrarias Aillaud e Bertrand
PARIS-LISBOA
1915

NUMERO
206

Typ. «A Editora Limitada»

INTRODUCÇÃO

Entre as causas que mais teem concorrido para atrophiar em Portugal, o gôsto pela Arte, avulta a deficiencia de tratados especiaes, e a carencia de livros que vulgarisem os respectivos processos, collocando-os ao alcance do maior numero.

Sentem-lhe a falta até mesmo os que cultivam as Artes plasticas e para os quaes ellas constituem profissão: o ensino, conforme elle é ainda hoje ministrado por toda a parte, aos que se dedicam ás diversas carreiras artisticas, padece aliás de um mal que todos reconhecem, e que actualmente tanto se procura combater: o *especialismo*.

Cada artista, reconcentrando-se na especialidade que adoptou, conserva-se, quando não absolutamente alheio, indifferente pelo menos, aos restantes processos que representam applicações da Arte, esquecendo d'este modo a estreita affinidade que existe entre essas applicações na sua totalidade, e as torna dependentes umas das outras. Vae mais longe essa indifferença, e alguns ha que, dentro da propria especialidade adoptada, seja ella, por exemplo, a Pintura, se restringem exclusivamente a cultivar-lhe um dos vários modos de expressão, curando muito pouco, ou quasi nada, dos restantes.

Julgámos, pois, que seria util e opportuno inserir na já hoje vasta collecção que se intitula «Bibliotheca do Povo e das Escolas» um Manual de Pintura; isto é, uma recopilação tão completa quanto o permittem os limites impostos pela indole da referida publicação e abrangendo os vários processos que, pelo seu conjuncto, constituem a Arte do Pintor.

Demais, os escriptos d'este genero não interessam unicamente ao artista; encontrar-lhes-hão alguma utilidade o curioso, o amador de Pintura, e, entre o maior numero dos não iniciados, todos aquelles que eventualmente possam achar-se em contacto com a Arte ou com o Artista — poupar-lhes-hão incertezas, indecisões, e em determinados casos, mais de uma decepção, não só no acto de emprehender qualquer lavor artistico, como ainda na hypothese de o encommendar ao profissional.

O mais completo *manual*, advirta-se porém, está nos casos do melhor compendio; por mais lucido e cabalmente redigido que se apresente — e nem por sombras nos assiste semelhante pretensão — de modo nenhum dispensará a intervenção do mestre, a licção do professor. As explanações technicas, as indicações práticas, como succederá sempre a quem tente applicar directamente qualquer methodo ou processo que dependa do adestramento da mão, tornam-se uteis apenas até certo ponto; e seria, portanto, loucura querer dizer o impossivel. E' inutil preceituar, por meio da palavra, aquillo que só se consegue aprender pela experiencia, por tentativas e mediante o emprêgo de esfôrço individual, baseado, aliás, na observação directa do trabalho de outrem, mas de outrem que possa ministrar-nos, a um tempo, exemplo e preceito.

Admittido entretanto, esse limite, assiste-nos a persuasão de que o leitor, folheando as paginas d'este modesto repositorio, n'ellas logrará encontrar mais de um elemento útil de consulta, mais de uma indicação technica sanccionada pela experiencia, e cuja verdadeira efficacia virá a reconhecer na prática.

E para evitar a leitura, por vezes importuna e fatigante, de notas ou de referencias no texto, indicaremos ao leitor tres opusculos, os quaes, em épocas anteriores, incluimos n'esta bibliotheca, e a cujos titulos a saber: *Desenho e Pintura*, *Arte no Theatro* e *Restauração de Quadros e Gravuras*, correspondem respectivamente os numeros 112, 77 e 119.

A affinidade que apresentam as materias em cada um d'elles, tratadas com o assumpto de que nos occupamos no presente livrinho, e a elucidação que essa circumstancia poderá facultar, não deixarão, sem dúvida, de tornar proveitosa a sua consulta.

MANUAL DE PINTURA

Pintura a oleo

A pintura a oleo é de todos os processos até hoje conhecidos incontestavelmente o mais artistico.

A sua technica, variadissima, adapta-se, muito mais que outra qualquer, ás diversas manifestações individuaes de talento; dispondo de mais vastos recursos, faculta ao pintor reproducção muito mais exacta da Natureza na multiplicidade de seus aspectos. Eis o motivo que impelle os artistas a preferir a pintura a oleo, não só como elemento de estudo, mas ainda na qualidade de meio definitivo de expressão.

Qualquer outro modo de pintar inclue vantagens relativas, finuras que lhe são proprias; as tintas, porém, adoptado o oleo como vehiculo, reunem predicados especiaes, no ponto de vista do colorido; manejadas por pincel devidamente adestrado, attingem resultados cuja verdade plastica chega a produzir illusão.

E' difficil, não ha dúvida, este processo, e a difficuldade resulta, em grande parte, da incerteza dos methodos que n'elle se empregam. A' maioria dos grandes mestres, dos classicos da pintura, absortos no trabalho, não lhes chegou o tempo para transmittir aos vindouros os meios pelos quaes lograram obter os seus admiraveis effeitos; e, nos escriptos d'esses poucos que o fizeram, a theoria exposta, em muitos casos está em contradicção manifesta com os resultados práticos que em suas obras se observam.

Ao inverso do que, não ha ainda muitos annos, se acre-

ditava, as civilisações remotas conheceram a pintura a oleo, a qual deriva da *encaustica*, como adeante veremos. Veiu a perder-se de todo o processo, durante muitos seculos, resurgindo, porém, nos fins da Edade-Média.

As variantes a que é sujeita a elaboração d'esta pintura resultam mais ou menos, de uma circumstancia que lhe é inherente; o pintor pode empregar os *pigmentos*, ou tintas, já muito mais densos, encorporados, já em menor espessura; tornal-os translucidos diluindo-os em oleo, addicionando a este vehiculo qualquer adstringente ou *seccante*, afim de acelerar o enxugo das tintas, muito mais demorado que em outro qualquer processo e, ainda por cima, variavel, pois depende de propriedades inherentes ás quatro especies de tintas adoptadas: os preparados mineraes propriamente ditos seccam com muito maior rapidez que as terras; o enxugo das tintas, vegetaes e animaes, é, por vezes, morôso a ponto de crear embaraços ao pintor. Os tons claros, luminosos, sobretudo aquelles em cuja composição figura o alvaiade, ou *branco* de qualquer especie levam sempre muito menos tempo a seccar; os mais escuros, pelo contrário, são em regra os que durante mais largo prazo se conservam humidos e viscosos. O pintor, pode, portanto, executar o seu trabalho a *pleno corpo*, definitivamente, *á primeira*, voltando apenas a applicar os ultimos toques, achando-se devidamente secca a pintura; pode esboçar largamente o seu assumpto juxtapondo as tintas geraes, empregando para este fim tintas mais ou menos encorpadas; proceder, emfim á elaboração subsequente da pintura, administrando successivas camadas, já opacas, já translucidas; e, seja qual fôr o methodo adoptado, conseguir effeitos de rara belleza, de surprehendente verdade.

A muita latitude, comtudo, do processo, suscita ao artista mais de um perigo; durante o enxugo demorado, a acção lenta e reciproca dos oleos e das tintas, a absorpção da substancia oleosa pelo apparelho, influem nos tons; tendem uns a escurecer, aclara este ou aquelle, e, em mais de um caso, alteram as respectivas côres. Os *seccantes*, embora adoptados com moderação, em geral concorrem para augmentar os inconvenientes acima indicados; e os artistas não podem systematicamente evital-os; antes pelo contrário, se vêem obrigados a appellar para o seu auxilio, pelo menos durante os dias humidos da estação invernosa. O

clima temperado que disfructamos colloca os nossos pintores em condições de excepcional vantagem, e a pintura a oleo, em Portugal, salvo todavia as causas externas, é menos sujeita ás alterações que experimenta, por exemplo, nos climas septentrionaes ou nos meridionaes.

Por methodica e muito cuidada que seja a elaboração da pintura, os quadros rara vez dispensam a final applicação do verniz,

Este preenche dois fins: *levanta* as tintas, isto é, restitue-lhes o fulgor que a absorpção do oleo lhes rouba temporariamente, e protege o quadro, isolando-o das influencias externas. Só deve, em rigor, ser-lhe administrado decorridos, pelo menos, oito mezes (no nosso clima), afim de facultar ás tintas completo enxugo. Os vernizes, porém, sendo espessos, tendem a *puxar* pelo quadro, e a superficie da pintura, com o andar dos tempos, estala, abre fendas, ou apresenta rugosidades, cujo resultado futuro será a ruina; ennegrecem os tons escuros, imprimindo aos claros uma *patina* artificial, amarellada; e, quando administrados antes de se achar bem sêcca a pintura, concorrem não só a alterar-lhe os tons, como a precipitar-lhes a decadencia. A sua acção declarar-se-ha muito mais ainda, á medida que o clima fôr mais quente. A prudencia recommenda, pois, a adopção de vernizes leves. Os que vulgarmente se encontram no nosso mercado são inglezes ou francezes. Estes ultimos, mais delgados e incolores, tornam-se tambem mais inoffensivos. Os mais leves, embora volateis, e como taes, tornando-se necessario renovar a operação de envernizar a pintura de tempos a tempos, são, em qualquer dos casos, preferiveis.

E' comtudo prudente não sobrepôr camadas de verniz, pois deve ser administrado com rapidez, mediante brocha grande e larga, e methodicamente dstribuido, afim de que se não accumule por partes; tornando-se tambem excellente precaução, no acto de o renovar, eliminar-se quanto possa permanecer ainda da camada anteriormente applicada, o que se consegue pela trituração paciente, sobre a superficie, da resina de calophonia em pó.

No acto de repintar, de recobrir de tinta qualquer ponto do quadro, dá-se a miude um phenomeno assaz desagradavel, que muito embaraça o pintor: as tintas embaciam, o oleo, rechupado, ou *perxugado*, pelo apparelho, torna a pintura fôsca, opaca, desentoada. Obviam a este inconveniente

muitos artistas friccionando os pontos rechupados com vernizes de retoque, gelatinas e outros meios auxiliares, devendo advertir-se que, de taes expedientes, o melhor é, quando muito, mediocre. Preenchem quasi todos duplo fim: servem tambem de seccantes. Essas drogas todas, taes como sal de chumbo, gelatina de Mégilp, verniz de retoque, seccante de Harlem ou de Courtray, vão hoje sendo pouco a pouco abandonados pelos artistas. Modernamente, os especialistas que se teem dedicado a estudar os meios de impedir ou de sustar as causas que tanto concorrem para precipitar a deterioração dos quadros, levantaram energico e simultaneo clamôr nos principaes centros artisticos, chamando a attenção dos pintores para a excessiva repetição dos casos d'essa ordem, incitando-os a que adoptem uma technica mais mothodica, a que simplifiquem seus processos e se restrinjam a empregar apenas vehiculos e tintas de absoluta confiança. Não prégaram aos herejes, felizmente; algumas escolas de Arte, em Inglaterra e na Allemanha, montaram laboratorios para a fabricação de material de pintura de todo afiançado, dando assim aos fabricantes proficuo exemplo, que o proprio interesse os obrigou desde logo a seguir. Os artistas encontram pois actualmente tintas e drogas de absoluta confiança, em Inglaterra, por exemplo, no Museu e Escola de South-Kensington, como ainda nos estabelecimentos dos mais acreditados fabricantes, cujas tintas apparecem no mercado, apresentando nos respectivos tubos, junto com a designação da côr, a fórmula do preparado chimico.

Essa questão, fundamental para o processo da pintura a oleo, acha-se n'este momento de todo sanada para o artista; a outra, porém, de não menos importancia, a da responsabilidade que lhe toca, por não conceder a devida attenção ás exigencias especiaes do respectivo processo, vae tambem a caminho de encontrar, se não remedio, attenuantes pelo menos. A medida insistentemente reclamada pelas vozes de auctorisados mestres em successivos congressos de Pintura, a introducção nas Escolas de Arte do ensino da chimica applicada á fabricação do material do pintor e á technica dos respectivos processos, foi já adoptada em mais de uma escola, sendo lícito suppôr-se que, mais tarde, acabe por se generalisar de todo. O extraordinario progresso da pintura moderna (no ponto de vista da Arte) não é to-

davia acompanhado pelos seus proprios processos materiaes. Por este lado, ha retrocesso. O pintor, antigamente, tinha de preparar as suas drogas, e a prática, portanto, ia-lhe ensinando as vantagens ou inconvenientes de cada uma, isto simultaneamente com o aperfeiçoamento da sua educação artistica.

Hoje, pelo contrário, a industria fornece tudo ao artista, que se foi habituando a não pensar, sequer, nos elementos materiaes indispensaveis, visto que a todo o momento os pode encontrar á mão, com pouco ou nenhum incommodo da sua parte, e em abundancia e variedade sempre crescentes.

Concentrou pois, por completo, sua attenção nas difficuldades artisticas da pintura, e eis aqui uma das causas que mais tem concorrido para multiplicar a deterioração dos quadros.

O apparelho

A primeira condição a que o pintor tem de attender é á qualidade do apparelho em que vae assentar a sua pintura.

Casa com maus alicerces, edificada sobre terreno sem consistencia, está de antemão condemnada a desabar.

A pintura a oleo executa-se mais geralmente sobre téla — devendo preferir-se de cânhamo, — sobre madeira, bem sêcca, de carvalho, nogueira, mogno; emprega-se tambem o cobre e, para estudos, o cartão e o proprio papel.

Seja qual fôr a especie adoptada, é indispensavel que apresente superficie uniforme, e applicar-lhe um apparelho cujo duplo fim é facilitar o trabalho e assegurar a duração da pintura.

Pinta-se, quer sobre apparelhos de têmpera (colla e gesso) quer sobre apparelhos de oleo e alvaiade, ou sobre apparelhos mistos, isto é, em que funccionam juntos o oleo e a têmpera.

Hoje em dia, são estes precisamente os apparelhos mais recommendados pela experiencia. Ao fundo que serve de base á pintura, dá-se uma ou duas demãos, applicadas em sentido contrário, com um preparo de colla animal e gesso fino, alizando-as com a pedra pomes, até que a superficie apresente sufficiente uniformidade; e, depois de completamente enxuto este primeiro preparo, extende-se-lhe uma leve camada de alvaiade de zinco (e oleo de linhaça), gra-

nindo-se em toda a sua extensão, quando o oleo começa a puxar, mediante percussão repetida de uma brocha de sedas asperas e curtas.

As camadas sobrepostas que constituem o apparelho, não devem *cegar* o fio á téla: os preparos muito lizos, escorregadios, difficultam o trabalho; recebem mal a tinta e não a seguram melhor. Os apparelhos preparados unicamente a têmpera, tornam-se demasiado absorventes, e a tinta, quanto mais solidamente empastada fôr, privada do oleo que o apparelho lhe terá sugado, mais depressa virá a estalar, a desaggregar-se em escamas. Os apparelhos applicados com tinta de oleo tendem a escurecer as côres; o oleo resuma e produz alterações em determinados tons. Nos apparelhos mistos equilibram-se os elementos respectivos, e torna-se mais provavel a neutralisação das causas que possam vir a prejudicar a pintura. A applicação da pedra-pomes não tem como fim unico o alizar a sua superficie; tambem evita que o preparo fique *encascado*, espêsso em demasia e portanto apto a estalar.

As télas, taboas, cartões, e todo o mais material e petrechos do pintor, encontram-se hoje no commercio, em abundancia e de optima qualidade—é apenas questão de preço. Quanto ao modo de as transportar engradadas, vidé fig. 2, bem como a fig. 1, que mostra a téla e a grade desmanchadas junto com a umbella.

Deve adoptar-se como supporte da téla a grade ou caixilho, cavilhado, isto é, composto de quatro peças sôltas, encaixando umas nas outras, munidas de quatro cavilhas, afim de se esticar, mais ou menos, a mesma téla, e com as arestas internas boleadas, para que a não possam vincar. A téla, á qual convem deixar uma boa margem, pois de contrario, no acto de a esticar, a operação tornar-se-hia incommoda e difficil, deve provisoriamente ser fixada com um preguinho (apontado apenas), ao centro das quatro peças da grade, afim de se poder puxar de qualquer dos lados e ir repregando sem que dê de si. Em seguida, ir-se-ha mantendo bem esticada, com o auxilio do alicate, e pregando-a por um só lado, com pregos miudos, curtos, de cabeça chata, distribuidos, a pequenos intervallos e alternadamente, para cada lado do prego central provisorio. Passar-se-ha a repetir a operação no lado contiguo da grade e, em seguida, nos dois restantes; dobram-se final-

mente, os cantos da téla, e pregam-se. A pressão exercida sobre a téla, no acto de a esticar, deverá ser methodica, egual, e ir-se-ha observando com cuidado, que esta não faça prégas ou folles.

As cavilhas só devem ser batidas depois de concluida a fixação da téla.

Palêta, pinceis, tintas, oleos, etc.

O pintor dispõe sobre a palêta (fig. 5) as respectivas tintas, systematicamente collocadas em linha parallela á aresta exterior da mesma, e reserva o espaço central para misturar e combinar as diversas côres. No bôrdo anterior da palêta, junto ao orificio por onde enfia o dedo, no acto de a empunhar, apoiando-a sobre o ante-braço, fixa o pintor os *cacifos* ou galhetas (de latão, lata ou zinco) que servem de deposito ao oleo e ao seccante, e que devem sempre ser munidos de tampas, afim de os conservar limpos.

Ha palêtas de nogueira, de pereiro, de mogno e ainda de outras madeiras, de forma oval ou quadrilonga, de variadas dimensões, brunidas ou polidas, mas nenhum d'estes modos de fabricação influe directamente na pintura; — o essencial é que sejam leves de madeira bem sêcca, para que não empenem. Algumas, mais portateis e accommodadas á *caixa de campo* e respectivo apparelho que o pintor transporta nas suas excursões d'estudo ao ar livre, teem dobradiças ao meio. Servem-se os artistas actualmente e com frequencia da avultada palêta do decorador, que lhes faculta o dispôr de tintas com mais abundancia, quando emprehendam télas de vastas dimensões.

O pintor colloca sobre a pelêta a sua escala de doze, ou de quinze tintas, quando muito, aconchegando-as com a espatula, e por escala, partindo do claro para o escuro, dispostos os tons luminosos na parte anterior da mesma palêta.

As tintas, expostas á acção do ar, *regraxam* os tons claros, passadas dez ou doze horas, sendo mais lenta e variavel a acção sobre as mais escuras; o pintor, portanto, renoval-as-ha todos os dias, limpando escrupulosamente a palêta, eliminando-lhe a tinta com a espatula, esfregando-a bem com agua-raz e um trapo, e finalmente, com oleo.

As tintas puras, intactas, que lhe sobejarem na palêta,

poderão ser transferidas para um vidro e depositadas em agua até o dia seguinte; ou, dado o caso de que o pintor as deixe ficar na mesma palêta de um dia para o outro, tirar-lhes a pellicula que adquirem á superficie, quando expostas á acção do ar por mais de um dia.

Palêta, em sentido figurado, é vocabulo que se applica tambem á escala das tintas adoptadas pelo pintor; e é tão abundante, tão opulenta de tons, hoje, essa escala, que cada artista escolhe o seu agrupamento de tintas, em harmonia com as suas preferencias. Semelhante abundancia, porém, constitue um perigo, pois nem todos os preparados chimicos se tornam recommendaveis; além de que, uma palêta excessiva produz inevitavelmente confusão, impureza de tom, quando não venha a produzir crueza e superficialidade no colorido. Uma palêta sóbria, portanto, de doze ou quinze tons, ministrará ao pintor, quando este a saiba aproveitar devidamente, escala de tons tão rica e variada, que as differenciações dos mesmos poder-se-hão contar por dezenas de milhares.

O conhecimento amplo da theoria dos contrastes e harmonia das côres, o estudo e observação constantes das alterações e valor dos tons nos objectos observados e traduzidos do natural, permittirão ao artista consummado o deduzir de uma escala sóbria e reduzida uma variedade, por assim dizer, infinita. «Quanto menos tintas, mais côr e mais limpeza», phrase axiomatica, que várias vezes ouvimos da bocca de mestre.

A industria faculta actualmente ao pintor para cima de setenta e tantas côres, a maior parte das quaes representam, porém, simples variantes de outras, tão imperceptiveis, quanto inuteis; algumas encontram a sua verdadeira utilidade, na decoração e em diversas applicações da pintura, mas muito pouco na elaboração dos quadros; uma grande parte, comtudo, pela falta de solidez, ou ainda pelas propriedades nocivas que encerram, deve o pintor abster-se de as empregar.

Pertencem a este ultimo grupo os *bitumes*, o asphalto, a múmia; os chromios, amarello vivo e alaranjado; o azul prussiano, o indigo, a tinta neutra, a terra de Cassel, a terra verde, o verde gris, o azul de esmalte, o carmim, o sangue de drago, o *styl-de-grain* e mais algumas d'essas tintas, estridulas, demasiado vivas e cruas de tom, para que ap-

pellam os incautos, na esperança de mais facilmente obterem brilho e robustez de colorido.

Os bitumes e demais preparados viscosos, resinosos, seccam difficilmente, absorvem as outras tintas, estalam e fendem-se, com o andar dos tempos; outras decompõem-se, alteram e desnaturam o tom ás que se lhe misturam; crescem as terras e alguns azues; volatilisam-se, em grande parte, as tintas vegetaes, principalmente quando applicadas a corpo, em plena pasta.

Alguns preparados, comquanto sejam inoffensivos, estão hoje, por assim dizer, postos de lado, pelo facto de que (á falta de expressão mais exacta) apresentam excentricidade de tom; não afinam com as entoações que observamos no natural e, graças á moderna evolução da pintura, a qual, condemnando em absoluto a artificialidade do colorido, exige a exactidão do tom local, dos valores tonicos escrupulosamente observados, não se explica a sua presença na palêta do pintor.

As tintas podem dividir-se em dois grupos: côres fundamentaes simples, e côres mistas, compostas, tons ou variantes das primeiras. Ao grupo primeiramente indicado pertencem: branco, de zinco, de prata e da China, menos sujeitos a alteração que outros quaesquer; amarello de Napoles, ocre claro, ocre de ouro, ocre queimado e ocre escuro, ocre vermelho, *caput mortuum* (excellente preparado allemão, o qual se não encontra, porem, no nosso mercada), aureolina, terra de Siena (natural e calcinada, esta ultima empregada com alguma reserva), amarello de Cadmio (que suppre o antigo *Massicote*); azues, de Colbat, ultramarino, de Berlim (quando obtido directamente), de Antuerpia, permanente (de fabrico inglez), terra vermelha (o *light-red* inglez), cinabre de Hollanda, vermelho de Marte, vermelho indiano, *minio*, ou vermelho de Saturno, vermelho de Veneza, lacca de ruiva (a *garance* franceza) e a mesma tinta, em escuro, fabricada em Inglaterra, sob a designação de *Brown Madder*. Os verdes compostos pelo pintor na palêta são quasi sempre preferiveis aos mesmos tons já preparados; d'estes, o verde de Chromio, o *vert d'émeraude*, francez, o *Cobalt green*, inglez, e o verde de *Scheele* são os que mais geralmente se recommendam. Entre os tons de preto e côr de castanha recommendam-se os pretos, de marfim, de carvão, de osso de presunto, o de vide (*Ivory*

black, *charcoal*, *bone black*, e *blue black*, inglezes) o castanho de Vandyke, e o *Kappah*, ou castanho indiano, e o bistre francez.

Accrescentemos ainda a esta lista o amarello indiano e o cinzenta de *Payne (Payne's gray* — de excellente effeito na modelação dos planos em penumbra), a estronciana *(Strontian Yellow)* e julgamos ter indicado ao artista numero mais que sufficiente de elementos, d'entre os quaes possa escolher com segurança a escala fundamental da sua palêta. A simplicidade, insistimos, é em taes casos o partido mais prudente.

Limpeza e muito escrupulo, no acto de manusear as tintas; não repintar em quanto se não tenha adquirido absoluta certeza de que a camada inferior está completamente sêcca; não abusar de oleos graxos; fugir quanto possivel dos seccantes, em vez dos quaes empregará vantajosamente a terebinthina, ou os preparados que d'ella derivam, taes como o *terpinois*, facil d'encontrar no mercado; evitar o verniz de retoque ou a gelatina, principalmente nos tons escuros, e quando os excessivos *perxugados* a isso o obriguem, adoptar unicamente, e ainda assim com muita parcimonia, o *Roberson's medium:* são precauções indispensaveis a todo aquelle que quizer assegurar solidez e duração aos seus trabalhos.

Os chromios, cadmium, vermelhos brilhantes não devem triturar-se na palêta com a espatula de metal; é conveniente reservar para esse fim uma espatula de chifre, de massa, ou de buxo.

A espatula ou faca da palêta affecta hoje duas formas: a da espatula propriamente dita, e a da trolha. Esta ultima está actualmente mais em uso, pois suppre para os pintores, no acto de preparar, esboçar ou distribuir as *massas* ou tintas geraes, o pincel: permitte-lhes assentar melhor base de tinta, mais solido *empaste*, para a modelação e definição subsequente dos primeiros planos de suas composições.

O pintor deve ter á sua disposição abundante sortimento de brochas e pinceis, aquellas em muito maior quantidade e de muito mais variadas dimensões. Convém ter algumas com o cabo mais comprido, quasi o dôbro, para a elaboração de atmospheras, parte superior dos fundos, nas télas

de grandes dimensões, etc. As brochas de mediana qualidade, francezas ou inglezas, dão identicos resultados, e o mesmo diremos dos pinceis; no tocante porém ao fabrico mais fino — aliás muito mais caro tambem — são preferiveis os productos inglezes. As brochas de forma chata, de sedas brancas, mais ou menos longas, mais ou menos espreitas e cheias, são os instrumentos de que o pintor se serve mais a miude. Emprega, em dados casos, brochas redondas, e para velaturas ou esfregaços, algumas com identica forma, de sedas, porém mais curtas e asperas. Os pinceis, chatos ou redondos, devem formar bico, depois de embebidos na tinta; os que mais se adoptam são de marta zibelina, convindo preferir os de qualidade superfina, e preserval-os da traça, bem arejados ou, quando se arrecadem, polvilhados com pó de Keating.

São uteis tambem os pinceis de pêlo do ichneumon, um tanto mais rijo que o da marta, sendo apenas applicaveis á pintura a oleo os de pequenas dimensões. Os de pêlo de texugo, de orelha de lobo, de lontra, servem apenas para alizar a pintura, esbater grossuras de tinta, ou dissimular as vergadas importunas que as brochas imprimam a esta. Modernamente, porém, os artistas empregam esta especie de pinceis com a maxima parcimonia; communicam á pintura aspecto molle, superficial, oppõe-se á exacta caracterisação da contextura das superficies dos objectos, e a pincelada expressiva, de caracter descriptivo, representa um dos mais bellos recursos que o pintor encontra no processo do oleo.

A conservação das brochas, e muito mais a dos pinceis, depende do asseio. Convém banhal-os em agua-raz, afim de os expurgar da tinta, e successivamente em oleo, limpando-os depois muito bem com o trapo. Tambem se podem deixar dentro do oleo, adoptando-se para tal fim um boião ou jarra, que contenha oleo em pouca profundidade e interceptado a certa altura por um ralo ou crivo, no qual se enfiam os pinceis. De dias a dias, devem ser lavados em agua e sabão, e enxutos com cuidado. Os pinceis de marta, andando em serviço, não dispensam lavagem quotidiana, quando não, adquirem *máu geito*, e duram pouco.

O petroleo torna-se efficaz tambem na limpeza das brochas e pinceis.

As grossuras de tinta sêcca eliminam-se no acto de re-

pintar, com o auxilio de uma raspadeira, semelhante áquella que adopta o gravador em metal.

O *tento* é indispensavel ao pintor, afim de apoiar a mão, quando pretende definir os pormenores mais circumstanciados dos objectos. Hoje, porém, para mais commodidade, é substituido a miude por um caixilho annexo ao supporte do cavallete, em cuja parte superior o braço direito do pintor encontra ponto de appoio. O pintor moderno, sempre que pode, dispensa o tento; conserva assim mais liberdade de movimento, e portanto, mais flexibilidade no manejo do pincel.

O cavallete vertical (fig. 4) é o mais firme e solido, e como tal, preferido agora ao antigo typo, mais vulgarmente conhecido e ainda em uso nos *ateliers* ou laboratorios de pintura. Os mais completos apresentam uma haste de ferro com uma peça que se fixa á aresta superior da téla, afim de a manter em posição obliqua, evitando-se d'este modo o espelhado da tinta fresca, ou do verniz, pela percussão da luz.

A caixa, portatil ou não — que contém nos respectivos escaninhos as tintas em tubos, a espatula, latas com oleo e a agua-raz, um recipiente para a limpeza das brochas, um jôgo d'estas e de pinceis de uso mais constante, um tento composto de peças separadas que se aparafusam umas nas outras, e, ao de cima de tudo, a palêta, — está collocada ao lado esquerdo do cavallete, sobre a banqueta, simultaneamente com o boião dos pinceis, trapos, frascos, lapis de carvão, etc., que completam o material indispensavel á elaboração da pintura.

O atelier convem que seja espaçoso; o pintor precisa de espaço, quer para collocar o modêlo a distancia que lhe permitta observal-o em harmonia com as exigencias impostas pela perspectiva, quer para que possa afastar-se da téla o sufficiente, afim de julgar do effeito do proprio trabalho.

As paredes do atelier deverão apresentar tom uniforme, neutro; a luz será abundante, do norte, e emittida por um fóco unico, a uma altura tal que os raios da mesma formem com a téla um angulo, pelo menos de quarenta e cinco gráus; sendo, além d'isso, conveniente que o pintor possa dispôr de outras luzes em altura e direcção diversas, de janellas ou frestas, abertas apenas na occasião opportuna

e, sobretudo, de um pateo, jardim, ou terreiro qualquer, em summa, que lhe faculte o estudo do modêlo ao ar livre.

Technica da pintura a oleo

A moderna evolução do naturalismo impôz, como consequencia inevitavel, á pintura, a transformação da technica. Simplificou-a, expurgou-a de maneirismos, de artificialidades pueris, de *tricas* de officio, representando, no seu conjunto, apenas recurso empirico, mediante o qual o pintor em vez de reproduzir na tela a Natureza, sob o seu verdadeiro aspecto, parecia antes empenhar-se em traduzil-a, vista através do falso prisma das convenções estabelecidas, baseadas pela impotencia de suppostas auctoridades na interpretação estreita e erronea das obras-primas dos antigos mestres.

Os enormes progressos do desenho, o daguerreotypo, a photographia, que proporciona ao artista a imagem realistica dos objectos, o desenvolvimento e a generalisação da pintura de aguarella com as suas entoações limpidas, luminosas, foram estes os factores que principalmente concorreram para ultimar semelhante evolução.

A' *pintura de cêra e melaço, á palêta de toucinho ranço*so, — assim apodada pela cruel intransigencia dos *novos*, a qual não é isenta, comtudo, d'um poucochinho de ingratidão, — veiu substituir-se a observação mais exacta e positiva do tom local, a apreciação mais justa dos valores tonicos das côres subordinados á distancia e á maior ou menor densidade das camadas atmospherica*s*, e, ao mesmo tempo, methodo de execução muito mais directo e espontaneo, o qual se resume nos seguintes preceitos:

«Collocar o tom, o matiz exacto, no logar apropriado. Abstrahir da ostentação de inutil virtuosidade, da pueril definição de minudencias sem valor significativo na caracterisação dos objectos no acto de os traduzir pelo pincel.»

O toque, a pincelada larga, synthetica, suggestiva e descriptiva ao mesmo tempo, é uma das glorias da moderna technica, a qual, posto que mais simples na apparencia, exige comtudo da parte do pintor a reunião de muito maior numero de qualidades, quer naturaes quer adquirida pelo estudo.

O methodo *ortodoxo* que os pintores da *escola romantica*, ahi pela era de 1830, substituiram á rigida insipidez da pintura *néo-classica*, e que os da *escola pinturesca*, seus successores, vieram gradualmente complicando, preceituava, na execução de qualquer quadro, o seguinte:

«A elaboração progressiva do quadro deverá ser dividida em quatro periodos distinctos: preparar, esboçar, repintar e concluir.»

A operação de preparar consistia apenas em se distribuir sobre a parte da téla destinada a representar as sombras uma tinta escura, uniforme, diaphana, uma *terra* calcinada, o bitume, ou asphaltum, e, nas superficies que abrangem os tons locaes e as luzes, interpretação approximada dos mesmos tons, mais escuros, porém, *baixos* e indecisos, administrados com pouco corpo de tinta.

Enxuto què fôsse (ou o parecesse) este prévio preparo, graças as mais das vezes a um amplo condimento de seccantes, procedia-se ao esboço, localisando os escuros mediante velaturas, auxiliadas pelo emprêgo de seccantes; definia-se melhor a respectiva posição e as differenciações dos tons locaes, ou antes, das entoações, — de relatividade e relação mútua, aliás inteiramente artificial e arbitrária, visto como a côr e o claro-escuro eram subordinados a uma concepção ideal e preconcebida, ostentando como principio fundamental a singular pretenção de embellezar a Natureza —, e esbatiam-se uns nos outros os tons, esfumando-os com o pincel brando de texugo ou de orelha de lobo, e dava-se por concluida a operação.

O terceiro periodo, isto é, a operação de repintar, era menos systematicamente observado em sua regularidade. O pintor voltava a recubrir o seu trabalho, por vezes successivas, conforme o exigiam as difficuldades do mesmo e o gráu de definição que entendia dever imprimir aos elementos componentes do respectivo assumpto, pintando alternadamente a corpo e por meio de velaturas, em escuro ou claro, administradas mediante verniz de retoque.

No ultimo periodo ou acabamento, restringia-se o artista a adduzir os toques finaes de luz ou de realce, a restabelecer a harmonia e as relações dos tons, por meio de esfregaços ou velaturas, a reforçar escuros, etc.

E' facil de calcular até que ponto as complicações de

tão fatigante como morôso processo concentrariam a attenção do pintor, desviando-a portanto da observação directa dos aspectos da Natureza; complicações que, no ponto de vista do effeito material, deviam naturalmente determinar as muitas alterações, estragos e a quasi anniquilação de um sem numero de obras de arte.

O artista de indole impaciente nem sempre se sujeitaria á escrupulosa abstenção de repintar o seu quadro durante os longos intervallos da sécca das tintas, que deviam rigorosamente entremear os differentes periodos da execução do mesmo quadro, e esta circumstancia concorria ainda sobremodo para aggravar as causas de ruina.

Semelhante abuso, advirta-se, é de todos o mais pernicioso; sob nenhum pretexto se deve sobrepôr tinta a oleo a uma camada ou demão da mesma, sem que préviamente se tenha verificado se a camada inferior se acha completamente enxuta. A verificação a aliás facil e conseguir-se-ha bafejando a superficie da pintura, a qual, se estiver perfeitamente enxuta, apresentará na parte bafejada o aspecto do vidro fôsca—só então, insistimos, estará apta a supportar nova demão, sem risco de que as tintas alterem ou venham a escurecer.

O ideal da téchnica moderna é, pois, a mais absoluta sinceridade. Seja qual fôr a especie a que o pintor se dedique, o seu esforço constante será sempre o representar fielmente o objecto ou objectos que se lhe defrontam. Só é pintor quem o consegue.

Vão mais longe sem dúvida, as aspirações do artista; mas uma vez adquirido semelhante poder, o periodo da sua educação chegou as termo — aprendeu o officio; é pintor.

E' possivel que na futura applicação dos conhecimentos adquiridos o exito não venha coroar seus esforços; porém os meios de expressão, pelo menos, encontral-os-ha sempre ao seu dispôr.

No ensino da pintura adopta-se hoje, como ponto de partida, o seguinte principio: A impressão que cada artista recebe em presença da *côr*, é inteiramente individual, e

portanto, cada qual a deve interpretar a seu modo, isto é, conforme a vê. Os preceitos, as regras, baseadas na experiencia, no conhecimento amplo das propriedades e acção reciproca das côres — os recursos da palêta — e os meios de os traduzir na prática, eis ao que deve restringir-se a acção do mestre. Assiste-lhe, porém, o dever de desviar o discipulo de maneirismos, da pintura de *chavão*, das *receitas de officina*, incitando-o a concentrar sua attenção na observação sincera e ponderada dos aspectos naturaes e a represental-os de modo simples, directo, sem affectação de virtuosidade prematura.

A virtuosidade de pincel é predicado importante, sem dúvida, mas não o adquire quem quer. Deve vir com a prática, se é que tem de vir, e resulta da muita sciencia adquirida pelo pintor.

Todo e qualquer objecto observado no natural assume á nossa vista o aspecto de um padrão composto de côres e de sombras, mais ou menos variegadas. A tarefa do pintor consiste, pois, em dispôr sobre a téla as ditas côres e as sombras de modo a reproduzir padrão semelhante. Se o fizer como deve ser, o effeito obtido n'essa cópia será identico, ou pelo menos muito parecido com aquelle que o modêlo produz a seus olhos.

Em seguida a ter fixado com precisão as formas dos objectos que copia, desenhando-as largamente a lapis de carvão, e determinando-lhes os traços verdadeiramente significativos para a tradução no caracter respectivo, sacode o excesso de pó de carvão, segura o contôrno recobrindo-o a pincel com qualquer tinta medianamente escura e transparente—terra de Umbria, por exemplo,—e passa a esboçar a pintura.

Empunhando a palêta bem fornecida de tintas — material de que o pintor não deve jamais ser economico, reduzida, porém, a escala aos tons fundamentaes indispensaveis —, começa a *metter tinta*, isto é, vae dispondo methodicamente as massas de tons, com extensão e posição identicas ás que observa no modêlo, justapondo-as sem lhes disfarçar os contornos respectivos, sem esbatimentos, como se pretendesse apenas imitar qualquer padrão ou mosaico.

Convem que adopte, durante este primeiro periodo do processo, unicamente as brochas de forma chata, devendo servir-se das maiores e de sedas mais cheias, isto até o

ponto que lhe seja compativel com a dimensão do trabalho emprehendido, e empastar solidamente as praças de tom, afim de cobrir bem a téla e conservar ás tintas o seu legitimo valor tonico e respectiva frescura.

Esta primeira operação apresenta invariavelmente a quem principia séria difficuldade; e torna-se desde logo indispensavel a intervenção do mestre. Ao ôlho inexperiente do novel artista, muito embora este, já devidamente disciplinado pelo desenho do natural, consiga abstrahir dos pormenores e accidentes da forma, e concentrar a sua attenção unicamente nas manchas variegadas das côres e das sombras, produz inevitavel confusão a multiplicidade das mesmas, e difficil se lhe torna distinguir d'entre as muitas manchas de côr, grandes e pequenas, quaes sejam as de verdadeira importancia para representar summariamente a scena ou objecto sobre a téla, isto é, com a simplificação exigida pelo esbôço preparatorio, que deve servir de base á futura elaboração da pintura.

Impõe-lhe todavia restricções ao processo, a necessidade de cobrir a téla; a expessura e difficil manejo do pigmento oleoso obrigam-no a reduzir o numero das manchas de côr, a applical-as apenas em *massas*, isto é, a representar unicamente a côr e a sombra que predominam em cada objecto importante, a reservar para o segundo periodo do processo o occupar-se da modelação das formas e das modulações das côres.

A attenção do artista, no acto de esboçar, deve pois concentrar-se apenas nos tons locaes, quer das luzes, quer das sombras, e a espatula pode, n'esta primeira operação, prestar-lhe importante serviço, já substituindo a brocha para assentar tinta nas praças maiores, e em que convenha estabelecer tom mais uniforme, já como meio de confrontar os tons; — estes, tomados da palêta com a extremidade da espatula, observa-os o pintor a braço tendido, confrontando-os com o tom que vê no natural, e inclinada a lámina de modo que os raios da luz não venham espelhar-se na tinta.

O velho processo de combinar préviamente os tons sobre a palêta, tritural-os com a espatula e dispol-os em escala, quaes reservatorios de tintas compostas, está hoje banido: dava em resultado entoações convencionaes. O pintor, actualmente, serve-se para tal fim do pincel, e vae ten-

tando acertal-os, á medida que no natural lhe observa as modulações.

A pincelada deverá ser decisiva, não se accumulará tinta sobre tinta; o tom que se não consiga acertar dever-se-ha eliminar com o trapo embebido em agua-raz, do contrário, os tons, além de perderem desde logo frescura e pureza, virão necessariamente a alterar-se.

A preoccupação, aliás justa, de conservar a frescura e a limpidez á pintura, induz muitos artistas a cultivar quanto possivel a espontaneidade de execução, exercitando-se a pintar á primeira, isto é, a esboçar e acabar ao mesmo tempo; o que nem sempre é compativel com a indole do respectivo trabalho. E' mistér, para que isso se consiga, que o assumpto a tratar seja largo, que o effeito seja dependente da harmonia da côr e do claro-escuro, e, como tal, dispense mais circumstanciados pormenores.

O gráu de acabamento de qualquer quadro é relativo; o estylo, a maneira do pintor, a impressão, o effeito que a sua obra é destinada a realisar, são outros tantos factores que o induzirão a *detalhar* mais ou menos o seu assumpto. O essencial é que seja harmonico o resultado, que as *partes componentes* estejam em harmonia com o todo.

Felizes dos que conseguem acabar á primeira, e em pleno *empaste*, o seu trabalho, pois quanto menos repetidas, sobrepostas, fôrem as camadas de tinta, menor será a absorpção dos oleos, e mais breve e equilibrado o enxugo das tintas; a pintura muito mais brilhante, encontrar-se-ha, tambem, em melhores condições de inalterabilidade.

No acto de *repintar*, de *recobrir* o esbôço, o pintor refresca-o á superficie, mediante um leve esfregaço de oleo clarificado, administrando-o com a brocha áspera de seda curta, e limpando com o trapo o excesso do mesmo oleo. Procede em seguida á modelação dos tons, detalhando os objectos, esbatendo as tintas, quer com a brocha que tem na mão quer com outra, porém limpa, e em casos extremos (e n'esses apenas, advirta-se), appellando para os *esfumadores*, de texugo, orelha de lobo, ou de lontra. O abuso d'estes instrumentos communica á pintura aspecto *lambido*, essa apparencia a um tempo *molle* e *rigida* (com quanto aos não iniciados pareça contradictoria esta asserção), tão antipathica ao verdadeiro artista.

O enxugo dos tons mais escuros e de algumas tintas ve-

getaes, como as laccas e outras ainda, das quaes o pintor começa agora a fazer uso, é sempre mais demorado e, em muitos casos, exige o auxilio de seccantes; a terebinthina, o *terpinois*, o *turps*, inglez, com addição maior ou menor de oleo de linhaça, fervido, substituirão efficazmente qualquer d'essas drogas e essencias, sempre mais ou menos perigosas.

Aos rechupados ou perxugados, restabelece-se-lhes facilmente o tom sem que necessario se torne o appellar para a intervenção de qualquer gelatina, ou verniz de retoque, e, comquanto o Roberson's medium, ou o proprio verniz Chéneau, pelo facto de rapidamente se volatilisarem, não apresentem perigo imminente, um esfregaço com uma roda de cebôla constitue meio inoffensivo quanto efficaz de restabelecer o brilho e o tom primitivo ao tom que se pretende recobrir.

A pintura a oleo, comquanto seja de todos os processos aquelle que faculta ao pintor mais vastos recursos imitativos, é tambem o que lhe impõe maior sujeição: o artista não pode pegar e largar o trabalho quando lhe apraz, antes pelo contrário, tem de trabalhar assiduamente, ás vezes o dia todo, e emquanto a tinta se conserva fresca, afim de ligar, esbater e fundir os tons; o processo da pintura a oleo em raros casos consente o pintar a *sécco*.

Os pinceis, de marta e das outras especies que atraz indicámos, apenas substituem as brochas quando o pintor procede aos acabamentos, toques finaes, e definições de pormenores e minudencias: o uso frequente de pinceis de pêlo brando, macio — singular contradicção — imprime dureza, aspecto recortado á pintura, opacidade, superficialidade e falta de magia aos tons, e se o seu emprêgo fôr excessivo, arrasta a virtuosidade pueris, *á chinesice*.

Recobrir, advirta-se, não significa, de modo nenhum, repintar systematicamente a superficie total da téla esboçada — e o estudante de pintura, em sua inexperiencia, cáe quasi sempre n'esse erro. Os tons locaes préviamente estabelecidos aproveitam-se, quer refrescando-os com leve passagem do mesmo tom, agora mais decisivo e brilhante, quer de outro, o qual, pela sobreposição ao primeiro, dê em resultado o tom binario ou ternario, o tom composto, em summa, que se pretende obter. A tinta deverá administrar-se mais encorpada nos claros que nos escuros.

Os esfregaços, as velaturas, empregam-se hoje muito mais moderadamente, e apenas quando de outro modo se não possa alcançar o tom desejado.

O espelho é optimo conselheiro; a inversão da imagem accusa á nossa vista a presença de defeitos que podem ter-nos escapado emquanto observavamos directamente a pintura. Inverter a téla sobre o cavallete, quando as respectivas dimensões o permittam, é tambem excellente meio para verificar a justeza e a harmonia dos tons.

Fiquemos por aqui. A palavra é impotente quando se trata de descrever e preceituar com rigorosa exactidão finuras de processo, *geitos de mão:* essas mil e uma circumstancias essencialmente práticas, e que só a longa experiencia, o conselho e o exemplo opportunos do mestre conseguirão transmittir-nos de modo efficaz.

Pintura de aguarella

O processo da aguarella é diametralmente opposto ao da pintura a oleo.

O aguarellista enceta e conclue a sua obra mediante *velaturas;* isto é, serve-se de tintas diluidas em agua, e os seus *claros*, as luzes e os toques de realce, ministra-lh'os o proprio papel. O artista pinta e desenha ao mesmo tempo. Vae administrando aguadas, estabelecendo os tons locaes, e modelando gradualmente, reforçando as côres por sobreposição de tintas translucidas, e, por ultimo, pincelando as sombras e os toques de refôrço ou escuros da maxima profundidade.

E' processo de execução definitiva; o pintor não pode voltar atraz, sob pena de roubar á propria obra esse encanto, mediante o qual especialmente se recommenda qualquer pintura de aguarella: a frescura de côr e de execução. Menos complicado que o da pintura a oleo, é de menos alcance tambem; na reproducção dos aspectos naturaes, as suas entoações não attingem a mesma profundidade, identica solidez; os recursos téchnicos do pincel são mais limitados na tradução das superficies, na imitação realistica da contextura dos objectos, a qual se attinge apenas appellando para artificios inteiramente mechanicos, admissiveis quando muito aos mestres e práticos consummados,

pois que, na maxima parte dos casos, são falliveis e até mesmo um tanto perigosos.

A aguarella, na significação primitiva d'este vocabulo, foi praticada pelos chinezes desde era remota e obscura. Revelada á Europa nos primeiros periodos da Edade-Média, applicaram-na os *illuminuristas* monasticos e successivamente os artistas seculares, na illustração d'esses formosos *códices*, hoje reliquias preciosas. Reviveu a aguarella com as Artes da Renascença, sem comtudo adquirir importancia, reapparecendo, em applicação mais desenvolvida, nos esboços de *scenographos* e projectos de architectura desde o meado do século XVII. Nos fins do século immediato, a sua applicação é já menos restricta, deixa de ser meio auxiliar, apenas; alguns artistas italianos começam a attribuir-lhe relativa importancia; e os inglezes, apaixonando-se pelo processo, pouco a pouco o nacionalisam, desenvolvendo-o, aperfeiçoando-o, transformando-o e levando-o, por assim dizer, ao apogeu.

Tentaram os aguarellistas britannicos estabelecer rivalidade com os seus collegas do *oleo*, applicando a aguarella, com arrôjo por vezes inconsiderado, a vastas composições, a pinturas quasi monumentaes, excedendo d'este modo os limites e as restricções que a propria indole do processo impõe fatalmente aos seus cultôres.

O processo da aguarella é difficil. Se não apresenta as complicações da pintura a oleo, exige uma certeza de execução, uma conoepção rapida, uma segurança no desenho e na percepção da côr muito mais imprescindiveis. E' processo para artistas consummados, e o aguarellista, além de desenhar muito bem, deverá possuir a fundo a téchnica da pintura a oleo, processo em que mais cabalmente se completa a educação do pintor.

Tambem não pode hoje em dia o pintor de oleo desdenhar a aguarella, a luminosidade das tintas, a delicada relação dos tons facultadas pelo emprêgo da agua, a facilidade em desenhar com o pincel, em *definir*, esboçar e *entoar*, com a mesma pincelada; a efficacia do pigmento fluido na tradução das graduações subtis da atmosphera, dos longes, das aguas, dos effeitos vaporosos da perspectiva aérea recommendam-lhe este processo como auxiliar valioso, pelo menos, no estudo dos seus quadros.

O material do aguarellista

O pintor de aguarella pinta sobre papel, mais ou menos encorpado, e que, attinge até, em trabalhos de grandes dimensões, a espessura do cartão.

Os papeis que mais se empregam são os inglezes, como aliás succede com o restante material para aguarella, pelo facto de lhe concederem os artistas fóros de indiscutida superioridade.

Na falta de material inglez, convem se prefiram os productos francezes; em França fabricam-se bons papeis.

O papel Whatman, em vários gráus de espessura, os papeis Harding, Cattermole, Imperial, Joynson, e Creswick; o Cartridge e o Demi-Torchon, francez, ambos de superficie rugosa e granulada, e muito mais a do primeiro preencherão cabalmente as exigencias do aguarellista, salvo em trabalhos de vastas dimensões, para os quaes os fabricantes manufacturam papeis especiaes mediante encommenda, ou se encarregam de os accrescentar, em tiras emendadas, porém com as juntas tão unidas que se não tornam visiveis.

Os papeis encorpados offerecem certas vantagens: penetra mais fundo a tinta; as superficies, mais granuladas, determinam melhor effeito imitativo, e devem preferir-se para trabalhos em que se pretenda attingir mais vigorosa entoação; além d'isso, supportam melhor as lavagens. Os papeis delgados empenam, por vezes, e *cançam*, com mais facilidade.

Outr'ora tornava-se indispensavel molhar os papeis, para os esticar perfeitamente, collando-os sobre taboas, estirador ou caixilho, semelhante á grada do quadro a oleo, — sempre preferivel, pois permitte humedecer o papel pelo avêsso —, e tambem para facilitar a fusão dos tons, porquanto, estabelecidas as primeiras aguadas, as que se lhe sobrepõem enxugam com muita rapidez.

Ainda hoje, na maxima parte dos casos, se humedece o papel com a esponja embebida em agua, ou com o pincel largo, chato, em forma de trincha, quando mais não seja para lhe *matar* a colla, cujo excesso impede a fluidez das aguadas, e não deixa distribuil-as com a egualdade requerida. Os papeis actuaes facultam o pintar a sêcco, e os mais encorpados dispensam até o serem fixados com colla, ou gomma arabica, á taboa, ou ao caixilho.

Para trabalhos de dimensões não muito avultadas, a industria fornece ao artista os *blocks*, isto é, uma reunião de 60 ou mais folhas de papel, comprimidas umas sobre as outras, apenas levemente colladas nas quatro extremidades, e assentes em cartão grosso. O pintor, concluida a sua obra, introduz a ponta d'um canivete em um falso, ponto da aresta ao qual se não applicou a colla, e começa com cautela a despegar a folha, e assim successivamente, até que tenha exgottado as folhas respectivas.

Fabricam-se *blocks* de variadissimos formatos, e os artistas preferem-n'os actualmente não só para estudos de campo e de modêlo no *atelier*, como ainda para trabalhos definitivos, mas de tamanho compativel com o limite dos referidos *blocks*.

Os papeis, convenientemente resguardados da humidade, duram muito e não perdem a colla indispensavel á adherencia e á conservação da pintura. Esta, empregadas as mesmas precauções, é mais solida do que se poderia esperar da tenuidade, quer do material quer do processo, e possue acima de tudo a vantagem de ser pouco ou nada sujeita a essas alterações dos tons, que constituem o flagello da pintura a oleo.

O aguarellista não emprega brochas; a funcção que compete a estas é representada na aguarella pelos pinceis grandes de pêlo de marta, em tubo de penna, a haste da qual serve de cabo. O maior numero de pinceis de aguarella é tambem de especie identica; apenas entre os mais pequenos figuram alguns de *gris*, de sêdas pretas e mais macias, destinados á elaboração de uma ou outra minudencia, e um pincel duplo, isto é, dois pinceis encabados na mesma haste, da especie ultimamente alludida, para esbatimento das aguadas, lavagens, etc.

Um pincel grôsso, cylindrico, de pêlo de lontra, e um esfumador de orelha de lôbo (o pincel de espoar do dourador), completam o sortimento do aguarellista.

Este, na maxima parte dos casos, serve-se de pinceis redondos ou cylindricos; os de forma chata, formando bico, adopta-os na modelação e definição de pormenores. Não

emprega, geralmente, muitos pinceis; meia duzia, em escala bem graduada, chega e sobeja, visto a facilidade que ha em os lavar.

A qualidade dos pinceis constitue, na aguarella, circumstancia assaz melindrosa, muito mais que nos outros generos de pintura, sem excepção. — «O melhor dos pinceis, é mediocre», — dizem os pintores; e de facto, não é vulgar haver-se á mão um pincel perfeito. Os de manufactura ingleza fôram por muito tempo considerados como os melhores; os productos francezes, comtudo, rivalisam actualmente com os primeiros, e os especialistas britannicos, facto assaz significativo, no que respeita a pinceis pretos, de seda macia, preferem os de procedencia franceza.

O bom pincel deve formar ponta, com as sedas convergindo bem para a extremidade, e permittir manejo facil. O pincel que não *resalta*, depois de molhado, que encosta para um lado, que *torce*, que *abre*, não presta.

Succede mais de uma vez, ainda ao melhor pincel, o apresentar no bico um ou mais pêlos que excedem o comprimento do mesmo. N'este caso, é indispensavel que, sobre um vidro, ou sobre a unha do dedo pollegar, se lhe apare a excrescencia com um canivete bem afiado, ou com uma navalha de barba.

O aguarellista dispõe de uma palêta opulentissima; as tintas pouco ou nada alteram pelo contacto da agua. Pode, pois, contar com quasi todas as que se empregam em outros processos e ainda com algumas que lhe são privativas. Exclue apenas o *bitume* e seus congeneres, as *terras* escuras, o carmim propriamente dito, a *pedra de fel*, o *sangue de drago*, e a gômma-gutta dos antigos aguarellistas. Emprega, hoje, com muita reserva, o *minio*, os *ouro-pigmentos*, mas alarga, em compensação, a sua escala de tons brilhantes, incluindo-lhe o azul de *esmalte*, o *indigo*, o da Prussia; as laccas todas, o verde bexiga *(Green Bice)*, o *Sap Green* inglez, e outros ainda. O verdadeiro artista, porém, restringe a sua palêta a doze ou quinze tintas, appellando para um ou outro tom brilhante, apenas em casos extremos.

A composição da escala de tons do aguarellista é, aliás, muito semelhante á do pintor de oleo, tanto mais que os

especialistas pouco se servem hoje da *sepia* e da *tinta neutra*, salvo em trabalhos monochromicos. A primeira, demasiado *pesada*, afina mal com outros tons; a segunda *pesada* tambem, e, comquanto util, difficil de graduar, substitue-se com vantagem pelo *Payne's grey*, inglez.

As tintas hoje adoptadas, e que muito se avantajam ás antigas pedrinhas, vendem-se preparadas em tubos, um tanto mais curtos que os das tintas a oleo, agrupados em caixas bastante fortes e leves, de lata envernizada, que conteem mais ou menos tons, conforme o seu custo, porém sempre uma escala mui completa. As inglezas são sem contestação superiores a todas, designadamente as da firma Winsor & Newton [1].

O pintor serve-se da palêta de loiça, liza ou com cacifos para as aguadas, e tambem da de zinco, annexa á propria caixa das tintas (fig. 6).

Para os trabalhos de campo, encontra o artista hoje, na industria, caixas em extremo portateis, de construcção engenhosa, em que a palêta é a propria tampa, e com fundo falso para conter o *block;* outras, em que a tampa, movel, serve como que de cavallete, etc., etc. Além de outras facilidades, encontrará tambem cavallete de campo, banco, umbella, á qual se adapta uma haste ferrada, para enterrar no chão, tudo em extremo leve, desmanchando-se, abrindo, ou fechando por meio de dobradiças (fig. 3). O pintor transporta a caixa em mochila especial, sobrepondo-lhe os já mencionados petrechos, e levando a tiracollo um cantil para a agua, e na algibeira um ou dois copos de zinco, chatos, material indispensavel, porém sufficiente, para qualquer util excursão de estudo.

O material do aguarellista é pois muito mais simples que o do pintor de oleo; o unico vehiculo das tintas é a agua. Não emprega seccantes nem vernizes; apenas para levantar o tom a uma que outra tinta, principalmente ás tintas escuras, as quaes, pela repetição excessiva, emba-

---

[1] Os aguarellistas adoptaram tambem, para estudos do natural, e alguns até para trabalhos de *atelier*, as tintas, fixas, em caixas ou estojos de lata, colladas apenas, ao fundo da mesma caixa, ou dispostas em compartimentos. Esta ultima especie é preferivel; as tintas são mais finas e bem preparadas, e duram mais tempo; as que se vendem em caixas de menores dimensões, e com a designação de *japonezas*, excedem em brilho e vigor as primeiro designadas.

ciam por vezes, soccorre-se do Glass-medium, que é vendido em frascos, e hoje suppre o fel de boi, ou a gomma arabica.

Nos casos ordinarios não adopta cavallete especial. Basta-lhe uma mesa de tampo movel, afim de manter o caixilho, levemente inclinado, ou uma especie de estirador a que está annexo um banco, sobre o qual o pintor trabalha, escarranchado. Nos lados do estirador estão fixas duas argolas de metal, nas quaes se enfiam os copos de folha para agua, que o artista renova de quando em quando.

Eis, na simplicidade do seu conjunto, o material indispensavel ao aguarellista.

Technica da aguarella

A aguarella pratica-se de dois modos: pintando exclusivamente com aguadas transparentes, ou empregando, posterior ou simultaneamente, tintas a corpo, com mais ou menos empaste, porém sempre muito menor que no oleo.

O processo primeiramente indicado constitue a legitima aguarella. Os especialistas modernos, comtudo, servem-se mais ou menos do processo misto, no qual vem fundir-se, conforme vimos, o da têmpera.

A base principal das tintas a corpo, é o branco, e o que hoje mais se emprega é o da China *(Chinese White)*, o qual apenas se mistura aos tons locaes claros, e especialmente para toques de realce. Ha ainda o amarello de Napoles, a *staonciana*, a Cinza Azul *(Ultramarine Ash)* e mais alguns preparados, que se encontram no mercado com a designação de *Body-colours* (tintas a corpo).

Alguns artistas, no intuito de conseguir entoação mais vaporosa, em atmospheras, effeitos nebulosos da paizagem, etc., misturam ás primeiras aguadas brandas do tom geral, azul de Cobalto, ou de Ultramar, um pouco de branco da China, e detalham em seguida a pintura por meio de aguadas transparentes. E' prática mais usual, comtudo, o applicar-se a tinta a corpo, apenas como meio complementar, para abrilhantar o trabalho, ou já para fugir á excessiva difficuldade de reservar claros em objectos em que estes se apresentem em extremo repartidos, ou sinuosos de forma.

A ligação dos tons opacos com os transparentes apresenta difficuldades, que só consegue superar o consummado artista. Não aconselhamos, pois, a que se sirva d'este recurso, quem não houver passado por completo tirocinio no legitimo processo da aguarella; em casos especiaes, todavia, obteem-se por este meio as mais vigorosas entoações.

William Hunt, por exemplo, aguarellista inglez que conseguiu levar ao extremo a virtuosidade do processo, preparava alguns fundos, em objectos que por sua natureza consentiam ser modelados e definidos quasi que a sêcco, com poucas aguadas, administrando-lhe uma bôa camada de branco da China, sobre a qual, velando o tom local, modelava depois a pincel chato, quasi sêcco. Servia-se tambem de papeis especialmente preparados, os quaes raspava, esmerilava, eliminando a canivete pedaços da superficie, repintando depois, e conseguia d'este modo effeitos imitativos extraordinarios de verdade, na contextura de superficies asperas, rugosas.

Outros aguarellistas pintam sobre papeis asperos, Cartridge, Torchon, etc.; eliminam por meio da esponja uma parte da pintura e detalham depois quasi que a sêcco; e graças a um tal expediente, obteem explendidos effeitos imitativos, em primeiros planos, terrenos, troncos, penhascos, etc.

A adopção de semelhantes recursos explica-se pela ambição de communicar á pintura de aguarella certo caracter de verdade objectiva, privilegio da pintura a oleo, e de lhe disfarçar ao mesmo tempo a apparencia ténue, algo superficial, que constitue o seu unico defeito.

Lewis, especialista não menos célebre, attingia os effeitos da vibração da luz atmospherica modelando ao modo do pintor de miniatura; em vez de aguadas, ponteava os planos a bico de pincel, em pontinhos muito juntos, alternando as côrea que participavam na composição do tom.

A applicação d'este processo á pintura a oleo representa a maneira adoptada pelos *pontilhistas* e *vibristas*, facção de pseudos-reformadores da moderna pintura.

Alguns mestres inglezes applicam o mesmo principio, porém de modo consentaneo ao legitimo processo. Não misturam as tintas; obteem o tom desejado sobrepondo as côres em que este se decompõe. Se, por exemplo, pretendem acertar uma côr verde, um tanto quebrada, e como tal,

côr tenaria, estabelecem a aguada de amarello, mais ou menos vivo, conforme o vigor relativo que desejam realisar, velam com uma aguada de azul, e neutralisam o tom verde obtido d'este modo, velando-o de novo com uma lacca, acarminada ou violeta.

North, uma celebridade, adopta este processo, e, no intuito de obter o maximo vigor e absoluta profundidade de tom, pincela as tintas em massa, tal qual saem do tubo, sobre o papel, e dilue-as com outro pincel, apenas molhado em agua.

Qualquer d'estes meios pode ser muito bom, ou muito mau, n'um dado momento. Advirta-se, porém, que todos elles, mais ou menos, representam *maneiras*, recursos individuaes, e a prudencia aconselha que, durante os periodos de tirocinio, nos limitemos a lançar mão do processo, tal como elle é geralmente admittido.

A pretensão de attribuir á aguarella as applicações mais vastas da pintura a oleo é ambiciosa em demasia. O processo adapta-se muito mais cabalmente a trabalhos de medianas dimensões; e, emquanto, entre os diversos assumptos pinturescos, nenhum lhe seja vedado, sobresahirá muito superiormente na paizagem, marinhas, flores, etc.

É condição indispensavel para a boa execução de uma aguarella a absoluta pureza da superficie do papel. O desenho, pois, ao qual vão ser applicadas as aguadas, deverá ser traçada a contôrno, o mais fino e leve possivel, e sem que de modo nenhum se fatigue o papel com a borracha, devendo o traço transparecer sempre mais ou menos através das aguadas. Comprehende-se que o desenho deve ser firme, definitivo, portanto se torna mui difficil corrigir posteriormente qualquer êrro que elle contenha.

O meio melhor e mais seguro de superar as difficuldades do processo será sempre o de pintar, copiando directamente a natureza.

A difficuldade do processo consiste na propria simplicidade, na proporção em que se emprega a agua. A ligeireza de pincel, afim de se ir aproveitando a fluidez do pigmento na distribuição das aguadas pelos espaços respectivos; a certeza em reservar desde logo os brancos do papel que devem representar os pontos luminosos do *motivo* tratado pelo pintor, quer combatendo-os quer contornando-os incisivamente, conforme o exigir a distribuição da luz; o modo

de fundir os successivos cambiantes de tom nas grandes praças de tinta, e principalmente nas atmospheras: representam no seu conjunto, difficuldades sobremaneira arduas, pois dependem absolutamente de muito *geito de mão*, e d'uma grande certeza, que só se adquire á força de constantes exercicios.

As grandes aguadas devem ser distribuidas sobre o papel um quasi nada humido, pois só assim se conseguirá que depois de enxutas apresentem perfeita uniformidade de tom e ausencia de manchas. O branco da China, em pequena proporção, misturado na tinta, impede-a, em muitos casos, de manchar.

As aguadas devem ser administradas com pincel cheio, deslizando-se no papel sem voltar ao ponto de partida, isto é, sem que se repita, a pincelada nos pontos que já receberam tinta. E' prudente não abusar do bico do pincel; deve-se, pelo contrário, pincelar com ligeireza, puxando a tinta com os lados do mesmo.

Não se deve deixar que a tinta deposite na palêta; e no acto de encher o pincel, remexel-a bem, escorrendo-o um tudo-nada nas bordas do copo que contém a agua.

São estas as instrucções mais geraes e de que mais dependerá o bom andamento do processo, cujas finuras, cujos geitos de mão é óbvio se não podem ensinar por meio da palavra. E' mistér vêr como se faz, e depois, como succede com tudo que é essencialmente prático, aprender cada qual á sua propria custa.

Pintura a guaço — Miniatura

O *guaço*, *guazzo*, *aguaccio*, ou *guache*, como entre nós se diz, adoptando a licção franceza do vocabulo (aliás de origem italiana), é uma variante da têmpera, em que a gomma arabica, ou a gelatina, substituem a colla, e que pode ser elaborado com as tintas de aguarella, misturando-lhes branco.

O processo da aguarella é compativel com o da pintura a *guaço;* os dois podem fundir-se n'um só.

Executa-se sobre papel, pergaminho, seda, etc., e applica-se apenas a trabalhos de pequenas dimensões.

Mais opaco que a aguarella, e mais sêcco de aspecto, é

comtudo susceptivel de um certo effeito, e muito adoptado em esboços de pintura de theatro.

A miniatura participa do guaço e da aguarella, e applica-se principalmente á pintura de retratos.

O miniaturista elabora as *carnes* ponteando-as, pelo methodo que atraz descrevemos, tratando mais largamente e ao modo de aguarella as roupas e accessorios, mas emprega tambem toques de realce a guaço.

Os trabalhos de miniatura são, em geral, executados sobre láminas de marfim, convenientemente despolido.

O daguerreotypo e, depois d'este, a photographia, vibraram golpe mortal á Arte do miniaturista. O processo apenas se emprega actualmente em colorir retratos photographicos.

Ultimamente, porém, teem-se feito tentativas para resuscitar a miniatura.

Pintura a Pastel

A pintura a *pastel* constitue especialidade de caracter misto. Se attendermos apenas aos meios de execução, teremos de a classificar entre os diversos processos do desenho; se lhe avaliarmos, porém, os resultados, no ponto de vista da polychromia, devemos, sem hesitação, chamar-lhe pintura.

Os trabalhos a *pastel* são elaborados a lapis de côres, cuja escala extensissima abrange variedade de tons, egual, senão superior, áquella de que dispõe o pintor de oleo ou de aguarella.

Estes lapis especiaes, cylindricos, que affectam a forma do *crayon* fino ou do *gesséto*, e de identicas dimensões, encontram-se no mercado, muito bem acondicionados em caixas, e repartidos por escaninhos, em escala graduada desde os tons mais claros aos mais escuros e profundos.

A base da composição dos lapis é uma pasta, em extremo fina e homogenea, mas assaz branda, que se desfaz facilmente ao contacto da téla ou do papel.

D'ahi lhe provém a designação italiana de *pastello*, pelos francezes adaptada ao seu idioma, pois o processo, que principiou a apparecer durante o periodo da Renascença,

na Italia, veiu, no seculo passado, a reviver em França; e fôram os artistas d'esta nação que o levaram ao apogeu e o transmittiram aos seus collegas de outras nacionalidades.

Entre os *pastelistas* de nomeada figuram, successivamente, mestres taes como Leonardo da Vinci, Holbein, J. Clouet, Nanteuil, Masson, Vivien, e no seculo passado, Rosalba Carriera, Russell, Latour, Liotard, Rafael Mengs. A lista dos pintores que em nossos dias teem cultivado com exito o *pastel*, seria, por assim dizer, interminavel.

Quasi votado ao abandôno desde os primeiros annos do nosso seculo, reappareceu de novo em França, nos aureos dias do segundo imperio, este processo de pintura que tão bem caracterisa a graciosidade affectada e as elegancias um tanto amaneiradas da Arte do seculo XVIII, para a qual se haviam volvido de novo as attenções e o gôsto assaz versatil dos francezes.

O *pastel* apresenta certa affinidade com o desenho a carvão; é, como este, um processo elaborado a sêcco, e os effeitos conseguem-se em ambos de modo identico, isto é, pela fricção sobre o papel, ou sobre a téla, de um lapis que se desfaz em pó.

A sua applicação é mais restricta que a do oleo ou a da aguarella. A reproducção inteiramente verdadeira, realistica dos objectos, como a consegue a pintura a oleo, quer pela justeza e profundidade da côr quer pela variedade dos recursos, quasi illimitados, da respectiva technica, é inaccessivel ao *pastel*, como vedado lhe é tambem o acabamento minucioso dos objectos em dimensões reduzidas qual o permitte a aguarella. O seu principal encanto consiste na franqueza da execução, na frescura, brilho e propriedades luminosas das suas entoações.

A delicadeza, o avelludado dos tons tornam este processo em extremo adaptavel á reproducção da belleza infantil e feminil, das *toilettes* elegantes, das sêdas, setins, velludos e rendas em contraste picante com as carnações mais frescas e delicadas; traduz com extrema efficacia o viço e a opulencia de côr das flôres e fructos; finalmente, adapta-se á paizagem, quando largamente tratada e visando unicamente aos efeitos dos contrastes de luz e de côr.

Os trabalhos a *pastel* restringem-se tambem a dimensões medianas — quadros de cavallete —; um quadro a *pastel* que

exceda a altura de dois metros e com largura proporcional attingiu, approximadamente, o maximo limite. As composições demasiado ambiciosas e complexas, a reproducção minuciosa, circumstanciada, quer de figuras quer de accessorios, a paizagem de intenção objectiva, realistica, com quanto não constituam impossiveis para o pastelista consummado, apresentarão, na maxima parte dos casos, execução fatigada, contrafeita, e as pessoas ás quaes seja familiar o processo não ignoram o quanto se torna desagradavel o aspecto de um trabalho a *pastel cançado*, sem frescura na côr, nem manipulação espontanea.

O maior inconveniente do *pastel* reside na sua pouca solidez; é de todos os processos da pintura o menos solido. Ao inverso do que succede com os outros generos de pintura em que funccionam exclusivamente elementos mais ou menos humidos, ou viscosos, mas adherentes, os elementos sêccos que o constituem não veem a formar corpo commum com a superficie que os recebe: desaggregam-se com relativa facilidade, não resistem a qualquer contacto, arruina-os a fricção e pode até eliminal-os por completo.

Em compensação, devidamente preservado por um bom vidro, conservará a frescura e a reciproca harmonia dos tons por tempo, por assim dizer, illimitado. Os *pasteis* dos seculos XVIII e XVII, salvo o perderem um pouco a intensidade do colorido, apresentam muito maior limpidez e ausencia de vestigios de alteração, estragos ou decadencia do que os quadros a oleo, ou decorações a *fresco* e a *têmpera* da mesma época.

Effectivamente, a pasta colorida que constitue os lapis de *pastel* — se exceptuarmos alguns tons positivos de excessiva intensidade, que se obteem por meio da anilina, essa peste que devêra ser absolutamente excluida, na preparação das tintas — não é sujeita a alterações de tom. A humidade, porém, ataca facilmente os trabalhos a *pastel;* é mistér, portanto, que as télas, ou papeis respectivos, além de bem defendidos por um bom vidro, afastado dos mesmos alguns centimetros, afim de evitar os inconvenientes que resultariam do contacto immediato, sejam tambem forrados nas costas com uma taboa ou cartão grôsso, e o caixilho ou moldura feitos de modo que a téla não esteja em contacto com a parede.

Todas as precauções serão poucas no acto de remover

ou enfardar qualquer trabalho a *pastel*, subentendendo-se que a remoção só deve effectuar-se depois que o mesmo esteja perfeitamente acondicionado em moldura que corresponda por completo ás condições acima indicadas.

A falta de adherencia ou ligação entre as successivas camadas de lapis, circumstancia que constitue o ponto fraco d'este bello processo, offerece, *ipso facto*, ao artista uma compensação: este pode interromper a todo o momento e sempre que lhe aprouver o seu trabalho, sem que n'isso haja o minimo inconveniente. Esta circumstancia tem concorrido assaz para a generalisação do *pastel* entre artistas e amadores; os primeiros reconhecem-lhe as vantagens e applicam-n'o ao estudo preparatorio de seus quadros, os segundos apreciam-n'o, visto como lhes offerece ensejo de aproveitar os momentos de lazer, o tempo que possa sobejar-lhes de suas respectivas occupações.

Os artistas anglo-americanos, devido a essa pontinha de emulação, de rivalidade que reina nos dois grandes ramos da familia anglo-saxonia, tentaram nacionalisar o *pastel*, tal qual os inglezes nacionalisaram a aguarella, e exaggeraram-lhe a applicação, excedendo muitas vezes os limites e restricções do processo. Empregaram tambem mais de uma tentativa para o tornar fixo e solido — o que alguns, ao que parece, teem conseguido. De taes expedientes, comtudo, nenhum até hoje entrou no dominio publico.

Convem advertir que, entre as diversas fabricações dos lapis de *pastel*, devem ser preferidas as francezas, e designadamente as da firma Malard & C.ie, Paris, cuja superioridade os melhores especialistas reconhecem, e que os melhores artistas allemães taes como Piglheim e Lenbach, eximios pastelistas, preconisam acima de outras quaesquer.

Material e petrechos do pastelista

Fabricam-se tres especies de lapis de côres, a saber: — brandos, de mediana consistencia, e duros. Devem adoptar-se os primeiros para esboçar a pintura, distribuir as *massas* ou tons fundamentaes; os segundos no acto de modelar e detalhar o objecto ou objectos representados; e os numeros mais rijos, que teem configuração cónica, servem apenas para accentuar as formas, traçar linhas e outros pormenores que haja a accrescentar quando se proceda á con-

clusão do trabalho. Convem manejar estes ultimos com extremo cuidado e parcimonia; o papel, a téla ou o cartão que servem de base á elaboração do *pastel*, apresentam pouca consistencia, e a rija pressão dos lapis duros pode facilmente offendel-os, rasgal-os até, ou, pelo menos, abrir sulcos, sempre difficeis de remediar.

O pastelista esfuma, esbate e funde os tons com os dedos. As mãos lentas, visto como o lapis de *pastel* não consente a minima humidade, representam sério obstaculo; em taes casos, portanto, o artista auxilia-se de esfominhos, quási sempre de cortiça, e em casos muito especiaes, de camurça. Os esfominhos de papel encontram no *pastel* mui pouca applicação. Emprega tambem brochas ou pinceis chatos, de sedas brancas, e de mediana aspereza, quer para fundir os tons quer para esfumar ou abrandar qualquer côr mais aspera, ou para reduzir ás devidas proporções qualquer camada mais espessa do pó do lapis. Serve-se tambem, para o mesmo fim, de um folle, identico aos folles de fogão, porém de pequenas dimensões; e, quando necessita ou acha conveniente eliminar qualquer porção de trabalho, basta-lhe um trapo bem limpo.

As télas especialmente adoptadas para pintar a *pastel* não devem exceder em aspereza aquellas que servem de base ás pinturas a oleo de mediano formato, e convem que sejam mais ou menos lizas, conforme a menor ou maior dimensão do trabalho que se pretende levar a effeito. São montadas e esticadas em grades ou caixilhos, cavilhados, que em nada differem dos que emprega o pintor de oleo.

Ainda n'este caso, como aliás succede em todos que se referem ao material do pastelista, os productos francezes merecem preferencia.

Convem applicar ás télas mais finas e delgadas um fôrro de téla mais compacta, e, antes de encetar o trabalho, assental-as sobre uma taboa, ou n'um cartão bastante grosso, não só para que resista á pressão dos lapis como ainda para evitar as oscillações da mesma téla durante o trabalho, e por effeito das quaes o pó do lapis se desaggregaria em parte.

O papelão, o cartão, o papel azulado, semelhante ao papel *Ingres*, mas de superficie mais uniforme, são excellentes, em dados casos, e empregam-se, sem que necessario se torne applicar-lhes qualquer preparo. O papel esmeri-

lado vae hoje sendo posto de parte; apresenta demasiada adherencia aos lapis, o que assaz difficulta quaesquer correcções do trabalho, e tem ainda este inconveniente: pela continuação do attrito magôa os dedos.

Os cartões demasiado lizos, assetinados, devem ser levemente passados a esponja (bem expremida), quer pela frente quer pelo dorso, para que não empenem.

Alguns artistas servem-se de cartões levemente apparelhados a colla de pellica e gesso fino; em taes casos, porém, deve o cartão ser apparelhado em ambas as faces, para que não torça ou encanôe. A superficie que tenha recebido este preparo faculta ao pintor a elaboração de processos mistos; pode, por exemplo, esboçar o seu trabalho a têmpera, meia têmpera, ou a aguarella, e concluil-o a *pastel;* a fusão dos dois processos dá resultados de muite effeito. Os lapis duros manejam-se com maior facilidade e efficacia sobro cartão ou papelão. Em determinados casos, adopta-se tambem o pergaminho, aliás excellente como base para a pintura a *pastel*, e que apenas apresenta o inconveniente de se tornar dispendioso.

Qualquer cavallete serve ao pastelista para supporte do seu quadro; é indispensavel, comtudo, que seja firme e que o quadro não soffra oscillações.

O *tento*, a caixa ou caixas de lapis brandos e os estojos cylindricos que conteem os lapis duros, tudo disposto sobre uma banqueta, em tudo semelhante áquella que adopta o pintor de oleo, completam o material do pastelista.

A technica do Pastel

A palêta do pintor de *pastel* é de todas a mais opulenta e variada — abrange para cima de seiscentos tons — sobrelevando-se ainda a qualquer outra pela circumstancia de não exercerem as tintas reciprocamente influencia perniciosa, e portanto, o artista, não tendo a recear alterações de tons, serve-se de todos elles, sem restricções. Cada lapis representa uma côr; um tom ou gradação da mesma o que demais corresponde á principal exigencia do processo. O pastelista, salvo um ou outro tom binario, e os cinzentos obtidos pela combinação do preto e do branco, não mistura as côres; funde-as, esbate-as umas nas outras, applica-as, mas sempre por sobreposição. Cada uma das côres funda-

mentaes abrange uma escala graduada em quinze ou vinte tons, e a mesma circumstancia se dá com os tons combinados, quer binarios quer ternarios.

Alguns especialistas, no acto de encetar o trabalho, traçam os contornos com o lapis de carvão. O pó de carvão, porém, de natureza diversa do pó dos lapis respectivos, compostos, além do pigmento que representa a côr, de cré, giz, barro, oxido de zinco, agua, e uma substancia glutinosa que combina entre si, mantendo em relativa adherencia estes diversos elementos, o pó de carvão, repetimos, fundindo com o *pastel*, imprimir-lhe-hia aspecto sujo. Outros adoptam, pois, afim de esboçar o contôrno, os lapis de *pastel*, escuros, de mediana consistencia, e alguns, ainda, o lapis lithographico, que se não desfaz e portanto não funde nem mancha as camadas de *pastel*.

A manipulação do processo é, para o desenhador consummado, relativamente facil e mais commoda que a de outro qualquer, sendo condição indispensavel a percepção completa da côr.

O artista fixará os seus contornos de modo definido, sabendo bem o que quer, quando procede a esboçar os tons geraes, visto como a frescura e a espontaneidade constituem o predicado essencial do processo. Depois enche as *praças* principaes, começando pelo tom local ou *meia-tinta*, passando em seguida aos planos de sombra incidente, e d'estes ás massas de escuro, mantendo-as apenas em vigor relativo. N'este periodo de execução, serve-se dos lapis mais brandos, friccionando com elles a téla (extendidos ao comprido, afim de abreviar a operação); juxtapõe os tons, sem que tente fundil-os, e esbate-os levemente apenas, nas respectivas arestas.

Os tons fundamentaes, terminado o esbôço, devem, como no esbôço de uma pintura a oleo, apresentar o aspecto de um mosaico. Esta primeira camada é pelo pintor distribuida um tanto mais compacta nas partes mais claras e mais objectivas do assumpto que pretende realisar, mais ténue á medida que os planos devam ser mais escuros, e, em muitos casos quasi que em esfregaço ou velatura nos fundos, cujos tons grisalhos ou neutros, como succede com o dos vários papeis e cartões, elle mais de uma vez aproveita em parte. Quando, porém, se execute qualquer trabalho sobre téla, ou sobre o antigo papel esmerilado, convem co-

brir a superficie toda. Alguns artistas administram-lhe até, préviamente, em toda a extensão, uma velatura com um lapis escolhido entre as escalas dos claros, levemente alambreado, quasi branco, afim de subjugar a côr amarella suja da téla, a qual, transparecendo através das meias tintas claras, communica á entoação geral do quadro esse aspecto dominante de côr velha, que nos *ateliers* é apodado de *pintura rançosa*. Bem distribuido que seja o *pastel*, applica-lhe a certa distancia o folle, com o qual vae ventilando o trabalho, afim de desagregar a porção superflua do pó do lapis, empregando tambem o pincel, dado o caso que haja a eliminar alguma porção mais concreta, imperfeitamente esmagada, ou desfeita do mesmo lapis.

Procede agora á modelação dos objectos, á definição dos pormenores, administrando o lapis por fricção, reduzindo-o e esbatendo-o com os dedos, tal qual como se estivesse manejando o esfuminho. As camadas serão mais ténues á medida que se fôrem sobrepondo umas ás outras; e á medida tambem que a execução se fôr tornando mais circumstanciada, o artista principia a servir-se, afim de modelar os objectos, de esfuminhos de cortiça, e de quando em quando, applica o folle, ou o pincel, para alliviar as praças coloridas de todo o pó superfluo. Toda a limpeza, quer das mãos quer dos esfominhos, será pouca, durante o andamento do trabalho.

As emendas, as suppressões de trabalho imperfeitamente realisado, não devem ser retardadas, antes eliminadas desde logo com trapo, ou por meio do pincel. E' principio invariavel, que, todo e qualquer tom repetido, ou sobreposto sem tino, prejudicará infallivelmente a frescura e a transparencia das côres,

Na elaboração de qualquer trabalho a *pastel* tanto se pode ir gradualmente do claro ao extremo escuro, como d'este ao maximo claro; o primeiro, porém, dos indicados methodos é, além de mais rapido, mais racional e seguro.

E' obvio que o emprêgo, mais ou menos extensivo, do lapis duro, dependerá do maior ou menor acabamento, do gráu relativo de definição que o artista intente imprimir á respectiva obra. E diremos de passagem que alguns executam por completo os seus trabalhos empregando como unico meio o lapis duro, visto como este se desfaz imperfeitamente, granindo, tracejando até, ponteando, á maneira

de miniaturista, e tomando por base da entoação, em mais de um caso, a côr do papel ou do cartão. Este processo, comtudo, entra mais no dominio dos processos do desenho do que propriamente nos da pintura; é, por assim dizer, um desenho realçado a côr. Os antigos pintores de miniatura adoptavam por vezes este meio no estudo prévio dos retratos.

Os toques de luz, de realce, a definição ou tratamento mais imitativo dos objectos representados, só devem effectuar-se depois da perfeita distribuição das cores e da successiva e cabal modelação dos planos; e o grau de esbatimento, o esfumado dos mesmos planos, convem seja graduado de modo que o artista possa concluir o trabalho servindo-se do lapis como factor unico, sem o auxilio do dedo ou do esfominho, e manejando-o de modo franco, incisivo, afim de evitar a molleza, defeito inherente, até certo ponto, a este processo de pintura.

Os lapis partem-se muito a miude durante o trabalho, circumstancia que, nos primeiros periodos do tirocinio, assusta, ou pelo menos, impacienta o artista. Este inconveniente é-lhe, porém, largamente compensado: as lascas esquinadas dos lapis facilitam o trabalho a toque ou a traço, muito mais fresco e espirituoso d'este modo, do que resultaria do emprêgo dos lapis aparados, — e aparar os lapis de *pastel* é, pela extrema brandura da pasta, além de fastidioso, difficil e as mais das vezes inutil, se exceptuarmos, todavia, os *pasteis* duros.

Não existe, infelizmente, fixativo infallivel, para os trabalhos a *pastel*. Alguns artistas appellam para o *pulverisador* que se emprega para fixar os desenhos a carvão, mediante a aspersão do fixativo, e servem-se n'este caso do mesmo fixativo, o que, todavia, dá apenas resultado incompleto: a porção de verniz que vae encorporada no preparado escurece os tons, devendo advertir-se tambem, que a operação, as mais das vezes, quando não destrua em parte o trabalho, manchará pelo menos as côres.

Pintura a têmpera

Pintura a têmpera e pintura a colla devem considerar-se como synonymos. A têmpera é processo antiquissimo, tão antigo como o *fresco* ou pintura a cal, e a encaustica ou

pintura a cêra. Egypcios, gregos e romanos applicaram estes processos todos á sua pintura, e hoje, graças ás importantes descobertas do pintor bavaro, o erudito Ernesto Berger, sabemos que os romanos, pelo menos, conheceram a pintura a oleo, a qual nos seculos VII e IX da nossa éra, foi praticada, alternando com a encaustica ou pintura fixada pelo calor, e constituiu apenas como que uma modificação gradual d'este ultimo processo.

A decadencia das artes durante os periodos barbaros da Edade-Média trouxe o esquecimento ou, pelo menos, o abandôno quasi total quer da encaustica quer da pintura a oleo; a têmpera, porém, e o fresco continuaram a ser cultivados, e resistiram até o resurgimento da pintura a oleo, o qual se operou ahi pelos fins do seculo XIV.

Os pintores, comtudo, continuaram a adoptar a têmpera como principal meio de expressão artistica, praticando-a simultaneamente com o oleo. Até o primeiro quartel do seculo XVI, grande parte dos paineis, preparados, esboçados e parcialmente modelados a têmpera, eram concluidos por meio de velaturas de pintura a oleo, a qual apenas empregavam a corpo, ou empastada, em toques de realce, e, no ultimo periodo de acabamento do quadro, na definição mais circumstanciada dos objectos.

Pouco a pouco, comtudo, a sua rival preferida logrou subjugal-a. Desde o começo do seculo XVIII coube-lhe apenas papel secundario, preferiram-lhe, na decoração monumental e de aposentos, o fresco; e a têmpera desde essa época, quasi desprezada e esquecida, reapparecia apenas para encontrar applicação em pinturas de caracter ephemero, transitorio: decorações dos grandes festejos, scenarios de theatro, adereços scenicos, ou para mascaradas e cortejos, etc., etc.

A têmpera, comquanto se avantage ao oleo na quasi inalterabilidade das tintas, é comtudo pouco solida, não resiste á humidade, a superficie pintada estala, desaggrega-se facilmente ao contacto de qualquer corpo extranho, ainda quando protegida por leve camada de verniz; e foi devido a esta ultima circumstancia que os artistas a vieram a abandonar. Recentemente, porém, aperfeiçoado pouco a pouco o processo, mercê de importantes descobrimentos, reassumiu a têmpera o logar que lhe competia entre os diversos processos da pintura, e agora encontra

applicações muito mais extensivas, não só na decoracão de edificios como ainda em variados ramos das artes decorativas.

Além das vantajosas modificações do respectivo processo e dos variados methodos de pintar a tempera que, ha tempos a esta parte, entraram pouco a pouco no dominio publico, cumpre que mencionemos aqui alguns dos descobrimentos a que atráz nos referimos, todos elles mais ou menos recentes, e como taes, pouco vulgarisados por emquanto. Taes são, por exemplo, as tintas *Kasein*, applicaveis quer á têmpera quer ao fresco, sem addição de vehiculo de nenhuma especie, e apenas diluidas na agua; as tintas *Sintonas* de Beckelman, efficazes em todo o genero de pintura, a *Emulsions tempera*, de Friedlein, a qual se diz communicar á pintura a colla elasticidade e consistencia eguaes á do *oleo;* e tambem a restituição do processo como o praticavam os *primitivos*, os pintores quatrocentistas, que um erudito de origem israelita, o barão *Pereira*, logrou desentranhar compulsando antigos formularios, e que reconstituiu cabalmente, auxiliado pelas experiencias de outros investigadores de mais especial competencia no assumpto.

A technica apresenta, na têmpera, muito maior gráu de uniformidade que em qualquer outro genero de pintura; o processo, systematico, é muito mais summario e rapido, e como tal, não se presta da parte do pintor a decisivas manifestações de individualidade.

Os tons em extremo limpidos, finos e aéreos, abatem um tanto ou quanto depois de enxutas as tintas, mas por egual, e mantendo extrema harmonia; e este conjunto de predicados confere á têmpera logar preeminente entre os processos de pintura applicaveis á decoração interna dos edificios. As entoações não ostentam o vigor, a variedade ou a profundeza peculiares á pintura a oleo; lucta, porém, com o fresco e, observada a distancia, chega a apresentar identico aspecto. Dispõe, comtudo, de uma palêta muito mais rica, pois raras são as tintas que não ligam com a colla. Exclue este processo apenas as laccas vermelhas, os chromios escuros e alaranjados; volatilisam-se rapidamente as primeiras, e os segundos alteram-se em breve espaço de tempo, e muito em especial na sua applicação ás decorações de theatro, por effeito da acção das luzes arti-

ficiaes. São estes os casos unicos de alteração a que é sujeita a pintura a têmpera, cujos tons, elaborado o processo, —ou processos, pois, como adiante verêmos, é sujeito a variantes, — com methodo e escrupulo, mantem o respectivo valor durante seculos e seculos. Não apresenta a têmpera a solidez material dos restantes processos da pintura, porquanto se não encorpora na superficie que lhe serve de base, como succede ao fresco, em o qual tintas e apparelhos veem a formar uma unica substancia, condensando-se; mas em compensação é de muito mais facil manejo, podendo o pintor interromper o trabalho sempre que assim o julgue conveniente. O enxugo das tintas é tambem muito mais rapido que em outra qualquer pintura, salvo todavia a aguarella: — qualquer apparelho seccará, termo médio, decorridas doze ou quinze horas; as successivas camadas de pintura levarão metade, a terça e a quarta parte do tempo a enxugar, e as ultimas e mais parciaes applicações de tons, acabamentos, retoques finaes, realces, etc., uma hora, quando muito. Estes prazos de tempo prolongam-se ou abreviam-se, conforme as estações e á medida que a temperatura se apresenta mais ou menos humida; o enxugo das tintas, durante o verão do nosso clima, é, muitas vezes, quasi instantaneo; nem dá tempo ao pintor para fundir ou esbater os tons.

Material e petrechos do pintor a têmpera

A têmpera é applicavel a superficies de variadissima especie: á téla, de linho ou de algodão, mais ou menos grossa, e a outros tecidos de sufficiente densidade; ao cartão, ao papel, á madeira, ao couro, á pedra, ao estuque das paredes, etc., mediante a applicação de um apparelho, ou prévia camada da mesma têmpera.

O papel ou as paredes podem, em muitos casos, receber directamente a pintura, sem prévio assentamento do respectivo apparelho, circumstancia aliás commum a toda e qualquer superficie pouco permeavel, ou apenas o sufficiente para que só em mui diminuta proporção embeba a pintura. As télas grossas, a linhagem, o cánhamo, que se adoptam nos scenarios de theatros, ou para decorações em grande escala e de caracter ephémero, em festas, illuminações, etc., recebem ordinariamente duas camadas de

apparelho, adoptando-se, na elaboração da pintura, o processo da *têmpera rigorosa*, isto é, da colla animal, colla de pellica ou grude fino, derretido ao lume, e no qual, ainda bem quente, são diluidas as tintas, préviamente moidas a agua.

A officina do pintor temperista deve pois ter um fogão, ou chaminé, com caldeiras cujo tamanho esteja em relação com as proporções do trabalho que elle pretende executar.

As tintas, bem moidas na respectiva pedra, com a moeta, conservam-se em tigelões, ou vasilhas de qualquer especie, de bôcca larga, dispostas por escala e bem defendidas da poeira, sendo preferivel tapal-as e collocar em cada uma d'ellas uma colhér de pau, ordinaria, com a qual se vá tirando d'estes depositos porções de tintas á medida que se forem tornando necessarias.

O pintor de têmpera auxilia-se geralmente de um ou mais preparadores, para moer as tintas, diluil-as na colla, apparelhar os fundos; e tambem de ajudantes, porquanto o processo, pela sua indole especial, admitte facilmente a divisão do trabalho.

As tintas geraes, preparadas em quantidade mais avultada, depositam-se em tigelas, tachos de barro, ou em vasilhas de lata, ou de zinco, com uma péga, afim de que o pintor as possa transportar facilmente, no decurso da sua lida.

O pintor de theatro trabalha sobre télas extendidas no soalho da vasta officina, bem esticadas, em esquadria, e fixas por meio de carda, ou prego miudo, e tem junto a si as vasilhas com as várias tintas, resguardadas em caixas de madeira de diversas dimensões, porém sempre proporcionaes ao tamanho da vasilha respectiva, e munidas de duas hastes verticaes, ligadas superiormente por uma travessa de egual grossura, a sufficiente altura para que o artista as possa remover sem esforço de um para outro ponto. Nas duas hastes verticaes estão, obliquamente dispostas, pequenas tiras de madeira, sobre as quaes o pintor descança os pinceis de que não faz uso immediato.

Em um ou mais pontos da officina, ha tambem vasilhas com agua, que se renova frequentemente, e na qual o pintor, em qualquer momento, lava as brochas ou pinceis.

Para o acabamento de trabalhos em vasta escala, os pintores de têmpera adoptam uma palêta de grandes di-

mensões — metro e meio approximadamente — oval ou quadrada, em todo o perimetro da qual se acham dispostos cacifos para os diversos tons. A superficie central faculta ao pintor misturar as tintas, combinando os tons de que precisa. Esta palêta affecta a forma de mesa, e os pés são munidos de pequenos rodisios, afim de poder circular com maior facilidade.

Na applicação da têmpera á decoração de edificios, os pintores, depois de distribuidas as tintas geraes, servem-se, quando modelam ou acabam o trabalho, de palêtas de zinco, com a borda revirada, um pouco maiores que a palêta usual de madeira do pintor a oleo, e que será conveniente sempre reforçar, junto ao orificio pelo qual se enfia o dedo, com um contrapêso de chumbo: as tintas a têmpera são assaz pesadas, e, a não tomar esta precaução, o pintor experimentará mais de uma vez o adormecimento do dedo pollegar.

Os pinceis adoptados na pintura a têmpera são os redondos, de sedas brancas—do typo denominado *brochas*—longas e bem flexiveis, offerecendo, porém, certa resistencia; os pinceis imperfeitos, grosseiros, de sedas molles, ou que tendam a abrir, devem ser rejeitados: seguram mal a tinta, distribuem-na com desegualdade e enchem tudo de pingos. Os cabos dos pinceis deverão ser mais compridos que os de outros quaesquer, afim de facultar ao pintor manejo rapido; o pintor de theatro serve-se de brochas encabadas em hastes que apresentam o comprimento de uma bengala e de grandes dimensões; as maiores, attingem a grossura do punho. São, em geral, fabricadas na propria officina; as que se encontram á venda, raras vezes satisfazem ás condições requeridas. Ultimamente, comtudo, appareceram no mercado uns certos pinceis de sêdas prêtas, bem feitos e com sufficiente resistencia, quando não seja para a têmpera rigorosa — colla animal e gesso sobre telas grossas — ao menos para a pintura a colla vegetal, sobre panno mais delgado e mediante processo que se approxima da aguarella.

Technica da pintura a têmpera

A' superficie sobre que assenta a pintura a têmpera, é administrado um apparelho de colla derretida, forte, isto é, sem addição de agua, e gêsso de prêsa, bem morto (ou cré,

e a propria cal em determinados casos). Para trabalhos mais finos e acabados, substitue-se ao gesso o alvaiade, e, quando executados sobre papel não permeavel, encollado, é dispensavel qualquer apparelho, bastando apenas, se o papel fôr um tanto *passento*, applicar-lhe leve camada de gelatina, a pincel.

As télas grossas recebem quasi sempre dupla camada de apparelho, pois, não sendo assim, a distribuição da tinta tornar-se-ha difficil, morosa, assaz fatigante para o pintor, e em muitos casos, imperfeita; accrescendo ainda o gastar demasiado a sêda das brochas, inutilisando-as a breve espaço; um jôgo de brochas, para pintura de theatro, por exemplo, embora se restrinja a uma duzia, custa muito caro, é difficil de obter, e mais difficil ainda conseguir um pincel perfeito. Quando a pintura deva ser realisada sobre parede, aliza-se esta préviamente com a pedra-pomes, afim de que o apparelho faculte depois ao pintor superficie bem polida e homogenea; e como a têmpera é processo de execução definitiva, expedita, que não consente emendas nem hesitações, o artista, traçados os contornos do seu desenho a carvão, sacudirá cuidadosamente o excesso de pó do mesmo carvão, e recubrirá os contornos a pincel e a tinta de escrever, sacudindo de novo a superficie desenhada, para o que se servirá de um espanador, feito de ourelos ou de cauda de boi. O espanador é aliás de uso constante, afim de impedir que a poeira se deposite na pintura, mui especialmente nos trabalhos de vastas dimensões que se executam sobre o soalho da officina.

Os padrões ornamentaes, e outros assumptos de desenho complicado, devem ser feitos em papel cartucho, e o seu contôrno marcado com furos muito juntos, para se poder decalcar no apparelho, o que se consegue estrezindo sobre a superficie desenhada uma *boneca*, bem repleta de qualquer tinta em pó, escura ou clara conforme as circumstancias, mas recobrindo o decalque a tinta de escrever.

A têmpera *rigorosa* é um processo opaco. Reune certas vantagens, taes como limpidez e justeza de tom e portanto grande finura; mas apresenta enorme difficuldade e exige da parte do pintor muita prática — as tintas *abrem* muito, aclaram e perdem a fôrça quando enxutas. Os pigmentos opacos, encorpados, cuja composição participa, na maxima parte dos casos, do gesso ou do alvaiade, resistem ao ma-

nejo do pincel, tornando-se difficil o esbatar ou fundir os tons; o pintor tem de pintar a *sêcco* isto é, de sobrepôr as tintas por successivas camadas, modelando as sombras como pratica o desenhador, ora em cheio ora granidas, esbatidas, ou esfumadas nos pontos de juncção com as meias tintas.

Adoptam alguns artistas, para maior facilidade, processo misto. Evitando quanto possivel servir-se de *branco*, distribuem sobre a superficie que intentam recubrir de pintura, apenas uma densa camada de massa de farinha, bem quente; aproveitam depois para as meias tintas o tom da téla, e applicam as diversas tintas, ora a corpo ora a meio corpo, empregando apenas o *branco* em realces e toques principaes.

Faculta-lhes um tal processo, execução mais rapida e maior vigor de colorido: os tons descahem menos. A pintura, comtudo, não apresentará tanta solidez.

Afim de obviar aos inconvenientes que pode suscitar-lhe a mudança dos tons depois de enxutos, o pintor experimenta-lhes o vigor relativo, *tocando-os* com a ponta do pincel n'uma *pedra de sombra*—Terra de Umbria—(de sombra, por corruptela), ou, á falta d'esta, n'um tijôlo: o enxugo, instantaneo, revelará immediatamente o tom justo.

E' importante o graduar-se a consistencia da colla ou têmpera: bem como se torna indispensavel ser expedito ao dar o apparelho, as primeiras demãos de pintura, e os tons locaes, addicionando-lhes agua, na proporção de um terço, e d'ahi para cima, á medida que os tons se forem sobrepondo, porém mais destemperadas com agua as ultimas demãos.

E' mister conservar as collas sempre bem quentes; a colla arrefecida enche de manchas o trabalho.

As tintas podem guardar-se de um dia para o outro; é indispensavel deixal-as depositar, não as mexer, vasar-lhes a colla, substituindo-a por identica porção de outra bem quente.

Quanto se realise a pintura sobre a parede, convem humedecer levemente o fundo, antes de se proceder á applicação de nova camada. D'este modo pintar-se-ha com maior facilidade, poder-se-ha acambiantar mais efficazmente os tons, e realizar até alguns esbatimentos, fundir as tintas em fresco, e portanto, conseguir maior grau de acabamento e mimo na pintura.

O pintor temperista deverá ter sempre ao seu dispor os diversos tons em quantidade superabundante: — é difficilimo imitar com exactidão o tom que, ao encher qualquer *praça*, se acabou a meio caminho.

As tintas a têmpera *regraxam*, isto é, seccam rapidamente. No acto, pois, de dispôr a palêta, convem collocar-lhe apenas a porção indispensavel para o trabalho, quando muito, de um dia, e quando se interrompa a tarefa, mergulhar a palêta em agua ou borrifal-a com este liquido. Consegue-se tambem demorar a secca das tintas, interpondo a estas e á palêta camadas de papel pardo ensopado em agua.

A rapidez do enxugo das tintas, e mui especialmente das ultimas demãos, obriga a não despegar do trabalho sem que se complete a porção que se pretende realisar, mediante um ou mais tons, aliás, depois de enxuta, apresentaria nos pontos de juncção differenças de tom, ou pelo menos maior grau de opacidade.

Os pintores temperistas adoptam, por esse facto, processo systematico. Dispõem os tons locaes, juxtapostos, em toda a extensão da superficie da pintura; depois, quando o fundo está enxuto, modelam, matizam e elaboram as sombras, procedendo por fim aos *realces* e *furos* simultaneamente, ou toques de escuro mais profundo.

O pintor temperista, não ha ainda muitos annos, tinha de resumir a sua palêta ás seguintes tintas: — ocres claros, amarellos e vermelhos; ocre escuro; terra vermelha de Italia; almagre; azarcão; cinabre ou vermelhão da China; rôxo-rei; sinople; flôr de chiote (tinta carissima); verdacho; verde escuro inglez; azul inglez e azul de Antuerpia; verde imperial (indigo, flôr de anil); amarellos de chromio, n.º 1 e 2; preto de osso e caparrosa. Alguns, alargando esta escala, appellavam ainda para as terras, de Cassel e de Colonia, de *sombra* (Umbria), crua e calcinada, e, em casos pouco frequentes, para a de Siena, calcinada. Não era uma palêta opulenta, se a compararmos com a do pintor de oleo, de aguarella ou de pastel; mas olhando á pobrissima escala de tons de que dispõe o *frescante*, podia considerar-se remediada, e na maxima parte dos casos, sufficiente. Ultimamente, porém, graças á elasticidade dos modernos processos, os pigmentos applicados á têmpera são, por assim dizer, infinitos.

As collas que servem de vehiculo a esta pintura podem ser de várias especies; as mais usuaes são: a colla forte, ou grude; a colla de pellica, ou de pelles; a batata, e a massa de farinha triga; o sérum ou sôro de sangue, a gômma de amido, e a clara de ôvo. Além d'estas collas animaes e vegetaes, outros preparados se conhecem ainda, aptos a preencher mais cabalmente o *desideratum* de todo o pintor temperista — a adherencia e a elasticidade da pintura — parecendo-nos recommendaveis os seguintes:

N.º 1 — Em um litro de vinagre branco, misturam-se oito colhéres de chá de alcatira e cêrca de vinte pingos de oleo de linhaça fervido, ou egual dose de terebinthina de Veneza. Desfaz-se um ôvo de gallinha, no qual se deitam tambem alguns pingos do mesmo oleo, pouco a pouco, á medida que a mistura vae engrossando. Este preparado, muito bem batido, guarda-se, depois, hermeticamente rolhado. Um ôvo para cada meio litro é o sufficiente.

A proporção entre esta colla e a tinta será a mesma das collas vegetaes ordinarias, e o seu grau de efficacia experimenta-se do mesmo modo, tocando-a na pedra de sombra.

Constitue este vehiculo uma têmpera fina, mas, subentende-se, reservada unicamente a preparar os tons dispostos sobre a palêta. A principio, não é muito soluvel na agua, pois é denso, e desfaz-se apenas decorridos quatro ou cinco dias; mas offerece a vantagem de conservar por mais tempo as tintas frescas. Estas, muito bem moídas, misturar-se-hão á colla por meio da espátula, sobre chapa de vidro, e conservar-se-hão em boiões bem tapados. A agua fervida ou destillada ajudará a conservar frescas as tintas, durante mais longo prazo de tempo.

N.º 2 — Gemma de ôvo, mel e oleo de linhaça; ou a mesma com verniz e sabão gordo, dá em resultado uma colla de sufficiente adherencia para trabalhos de cavallete.

N.º 3 — No acto de triturar a tinta sobre a chapa de vidro, deitam-se-lhe quatro ou cinco gôttas de oleo de papoula e uma gemma de ôvo; e, depois de tudo muito bem amassado, algumas gôttas de vinagre de madeira.

Este preparado e o que atraz indicámos, estão nos mesmos casos e preencherão os mesmos fins. O vinagre, além de lhe auxiliar a adherencia, impede que a colla venha a dessórar.

Sempre que a pintura deva ser applicada a superficies

em extremo lizas ou polidas, será optima a precaução addicionar á agua em que é diluida a colla algumas gôttas de vinagre.

Para a têmpera em grande escala, encontra actualmente o pintor no commercio tintas bem moídas e preparadas, que despensam a intervenção da colla e que se podem empregar apenas com uma parte minima de agua.

Pintura a fresco

A pintura a fresco é, entre todos os processos conhecidos, aquelle que pode, talvez, reivindicar origem mais remota.

A sua extrema limpidez, a transparencia das respectivas entoações, o previlegio inteiramente especial de resistir ás influencias atmosphericas, sem que haja de appellar para a protecção de vernizes ou de qualquer outra substancia isoladora, a circumstancia de não *espelhar*, isto é, de apresentar aspecto baço, mate, de não reflectir, portanto, á superficie, as luzes e as côres de quaesquer objectos, circumjacentes, constituem reunião de predicados que tornam a pintura a fresco, mais que nenhuma outra, adaptavel á decoração monumental.

O pintor frescante (conforme indica, aliás, a designação do processo) trabalha sobre um apparelho ainda humido. pinta sobre um *embôço*, ou camada de cal morta e areia fina, applicada á crespidão da argamassa que reveste a parede.

Exige a conservação da pintura a fresco que a parede esteja perfeitamente sã, isenta de quaesquer substancias salitrosas. Uma parede *salgadiça* (é o termo profissional) apresentará em breve espaço á superficie, manchas mais escuras, e por partes, leve crosta mucilaginosa, a qual, empanando a pintura, vem com o andar do tempo a destruil-a.

O embôço ou apparelho destinado a receber a pintura é préviamente brunido até que apresente superficie bem liza e lustrosa.

A execução, como succede com a de aguarella, deve ser expedita, definitiva. O artista pinta de vez, o seu pincel não deve voltar atraz: reconsiderações, arrependimentos, são-lhe completamente vedados; a pintura, translucida,

encorpora-se no apparelho, um e outro consubstanciam-se; o pintor, portanto, não pode traçar desafogadamente os seus contornos e muito menos esboçar por tentativa a forma dos objectos; e, no intuito de conservar a limpeza ao fundo, ou embôço, prepara e contorna definitivamente o respectivo esbôço ou padrão sobre papel cartucho. Este desenho — o cartão *(cartone)* dos antigos mestres frescantes italianos, pois foi na Italia, no periodo aureo da Renascença, que a pintura a fresco attingiu o apogeu — é elaborado nas dimensões definitivas que o artista adoptou para o trabalho que intente realisar, sobre folhas de papel colladas umas ás outras, e pelo artista estrezidas sobre o fundo com um ponção que vinca os contornos sobre a secção do apparelho humido que o preparador põe á sua disposição para o trabalho do dia, porquanto, afim de conservar o fundo na *sazão* propria,o embôço vae sendo preparado, á medida que a tarefa vae tambem progredindo. Os trabalhos de ornatos, arabescos, e outros de contornagem muito repetida são, em muitos casos, depois de se decalcarem os contornos vincados a ponção, sendo até pelos vestigios d'este instrumento que se verifica se qualquer pintura antiga foi, ou não, elaborada a *fresco*.

O carbonato de cal agarrando as tintas, envolvendo-as, deposita-lhes á superficie uma especie de patina, ou verniz baço, um como vidrado de pouca intensidade, assaz ténue e absolutamente translucido, que defende a pintura da acção de quaesquer influencias externas.

O fresco não pode ser retocado a sêcco; mas como o processo é compativel com o da têmpera, os frescantes valem-se d'esta, não só para retocar como ainda para concluir o trabalho.

Na palêta já de si tão restricta do pintor frescante existem todavia tintas, taes como o *preto de carvão* e os *azues*, que não assimilam facilmente a agua e que só podem empregar-se com um tal ou qual preparo de colla, adoptando-se como vehiculo, para este fim, a colla de clara e gemma de ôvo. ou o leite. Não é prudente, porém, abusar do retoque a têmpera, processo de sua natureza absolutamente superficial e cujas tintas, por não penetrarem o apparelho, não offerecem a duração do fresco.

Dissémos que era limitada a palêta do frescante, e de facto, as tintas com que elle mais pode contar são os ocres

amarellos, vermelhos, rôxos, e os vermelhos laquinos ministrados pelos oxydos de ferro.

A escala dos azues é mais rica que outra qualquer, e os mais certeiros são, sem dúvida, o *cobalto* e o *ultramarino*. O frescante, porém, encontra hoje á sua disposição uma escala de tons azues quasi tão ampla e variada como a do temperista.

O verdacho *(verdaccio)* ou *verde veronez*, o *verde peruviano*, mais recentemente adoptado, certos verdes de cobre e o oxydo de cobre completam a escala dos verdes.

Os vermelhos luminosos estão apenas representados pelo *vermelhão* e o *cinabre*, porém só se applicam depois de lavados em agua de cal.

Para realce dos tons amarellos dispõe apenas o frescante da flôr de enxôfre e do *gialo-lino (amarello de linho* ou de Napoles), que conserva no fresco toda a intensidade. Convem, todavia, não empregar esta tinta em trabalhos expostos ao ar livre.

Os escuros são fornecidos pelo preto do *carvão*, o *preto de fumo*, e a *terra preta* dos antigos frescantes, cuja utilidade ainda hoje se reconhece.

Os toques de branco, a corpo, são fornecidos ora pela cal ora pelo cré, ou pelo branco *San Giovanni*, dos frescantes italianos, o qual apenas representa uma variante do cré.

Technica, material e petrechos do pintor frescante

O apparelho sobre que deve assentar qualquer pintura é sempre questão melindrosa. Em nenhum outro processo, comtudo, assume elle a importancia que apresenta na pintura a fresco, e, portanto, todo o cuidado será pouco da parte do pintor em manter continua vigilancia com respeito á reparação do embôço, pois das boas condições d'este depende o bom resultado e a conservação da sua obra.

A parede será picada, isto é, entalhada a picão, até, que apresente superficie sufficientemente rugosa que faculte a adherencia das duas camadas de cimento.

A primeira d'estas camadas é um composto de cal hydraulica ou cal ordinaria, de pozzolana e de areia granitica, que imprime ao cimento ou maçame o crespido neces-

sario afim de facultar a adherencia da camada definitiva, chamada *apparelho*.

Este, de preparado identico, em que a areia é porém peneirada, deve apresentar superficie mais liza, cuja granulação por fim desapparecerá, mercê do trabalho do brunidor.

O apparelho assume quasi que desde logo a consistencia necessaria para receber a pintura, e o artista começa immediatamente a esterzir ou decalcar o contôrno, e a passal-o a ponção. Em seguida applica as diversas côres nas *praças* respectivas, manejando com rapidez o pincel, diligente em aproveitar a *sazão* do apparelho humido, afim de evitar que as côres manchem. Distribue as tintas, modela e conclue a pintura quasi que simultaneamente, pois só poderá administrar os toques finaes, *realces* e *furos*, emquanto o fundo se conservar humido.

Exige, pois, o fresco, mais que outro qualquer processo, da parte do pintor, concepção rapida, mão segura e firme, predicados aos quaes accresce ainda uma difficuldade: os cambiantes que as tintas apresentam, á medida que se vão embebendo no apparelho. Os tons da pintura a fresco apenas *abrem* e se harmonisam por completo quando a pintura enxugou de todo, tornando-se precaução indispensavel experimentar-lhes préviamente o valor tonico sobre o maçame, um fragmento do apparelho, ou qualquer outro corpo absorvente.

A antiga prática de modelar o claro-escuro tracejando-o a pincel, é ainda hoje por alguns observada, applicando-a, porém, unicamente a trabalhos monumentaes, e quando a distancia não permitta distinguir o artificio.

O exercicio da pintura a fresco é, em muitos casos, tão árduo quanto fatigante, por isso que o artista tem de trabalhar em andaimes, em bailéos suspensos no espaço a alturas vertiginosas, em posição forçada e difficil, como tanta vez lhe succede no acto de decorar tectos, cimalhas, cupulas, zimborios, cujas superficies, ora concavas ora convexas ou accidentadas, vem complicar-lhe ainda mais as difficuldades, pois lhe exigem vista em extremo exercitada em calcular as deformações que a perspectiva imprime aos objectos reproduzidos sobre planos irregulares.

As condições de rapidez, comtudo, a que o processo obriga o pintor, impõem-lhe certa reticencia, obrigam-no a

uma sobriedade nos pormenores da sua concepção, aliás favoravel á largueza e á majestade inherentes a qualquer composição monumental.

As tintas, convenientemente moidas e temperadas de agua, depositam-se em tijelões de barro, que se collocam por escala, e de modo que o pintor as encontre sempre á mão, afim de evitar enganos e demoras. E' sempre difficil imitar um tom a fresco, e, portanto, convem dispôr-se de quantidade superabundante, a fim de que, em caso nenhum, venha a faltar tinta, no acto de se encher qualquer praça, ou mesmo de modelar ou de imprimir acabamento ao trabalho.

Os tons para a elaboração mais intima, mais circumstanciada, são infileirados sobre a palêta (identica ou semelhante á do pintor a fresco), de lata, ou de zinco, de borda alta, afim de impedir que as tintas escorram, e tendo ao centro um receptaculo em que se deposita a agua. O frescante serve-se de brochas grandes, chatas, em forma de trincha, quasi sempre com as sedas muito longas, resistentes, para encher fundos ou *metter de chopa* as côres.

Para a modelação e acabamento de pormenores emprega brochas e pinceis de sedas longas, de javali; quando, porém, observe que as respectivas sedas não convergem em perfeita egualdade tendendo a formar bico, deverá rejeital-as.

A parede serve ao frescante, a um tempo, de cavallete e de quadro; o material do artista é, pois, conforme vêem, de todos o mais summario.

Ultimamente, na Allemanha, teem-se realisado algumas descobertas, tendentes não só a facilitar a pintura a fresco, como ainda a enriquecer-lhe a palêta, distinguindo-se entre todas, as tintas *Kasein*.

Pintura a estuque

E' apenas uma variante do fresco rigoroso, com menos exigencias mas tambem de muito mais limitado alcance; quasi que apenas se destina a decorações parciaes, ornamentos, arabescos, flôres de maneira, padrões, etc. E' elaborada sobre apparelho semelhante ao da pintura a têmpera, isto é, sobre base de gêsso.

Ultimamente restabeleceu-se um antigo processo, a pintura a gêsso, que não passa de pintura a estuque, com applicações de douradura nos fundos e alternações de relêvos modelados no proprio estuque e recobertos de pintura. Conseguem-se por este meio effeitos de muita sumptuosidade em frisos ornamentaes e outros pormenores da decoração de interiores.

Outros processos recentes, novos alguns d'elles, esquecidos, outros, e cujos segredos foram outra vez desvendados, teem vindo opulentar os recursos da pintura monumental. Devidos, quasi todos, á necessidade de encontrar um processo apto a resistir aos rigores dos climas septentrionaes, são porém, ainda hoje, privilegio exclusivo de seus auctores. Mencionaremos, entre os principaes, a *stereochromia* ou pintura em pedra, de *Fuchs Schlottau;* a pintura *lithocaustica*, de *Ulke,* e a *pintura mineral*, de *Keim.*

Pintura encaustica

O processo da pintura encaustica jazeu ignorado ou sepultado no esquecimento perto de dez seculos, podendo affirmar-se que é ainda hoje imperfeitamente conhecido, apesar das frequentes tentativas empregadas para o seu restabelecimento.

Paillot de Montabert, simultaneamente artista e erudito, diligenciou estabelecer a encaustica, no começo d'este seculo, e as suas experiencias foram coroadas de resultados se não definitivos, pelo menos com sufficiente importancia para induzirem outros artistas a seguir-lhe as pisadas.

Sonnehêe, artista bavaro, e Jollivet, pintor francez assaz illustrado, aos quaes se devem não poucos elementos de progresso no que respeita a technica dos varios processos da pintura, lograram ambos realisar bellos trabalhos por meio da encaustica, e, se porventura não resuscitaram por completo o primitivo processo, conseguiram no emtanto dotar a arte do pintor com um novo meio de expressão, incontestavelmente superior em solidez a qualquer dos que até meado do nosso seculo eram conhecidos.

A encaustica apresenta a resistencia e a inalterabilidade do esmalte, e os seus recursos imitativos não são inferiores ao do oleo. Mais opulenta de côr que a têmpera, e muito mais profunda e translucida, parecia estar

destinada a conquistar preeminencia entre os restantes modos de pintar; não o conseguiu, todavia, devido a uma circumstancia desfavoravel. A extrema difficuldade do processo, morôso e complicado, que exige longos intervallos de expectativa, tem afastado d'ella os artistas.

A technica da encaustica é na sua essencia muito semelhante á do oleo, as côres são applicadas a corpo, em toda a sua densidade, e o vehiculo que as condensa é a cêra virgem, derretida, e com uma parte de resina. O pintor distribue a tinta, e fixa a pintura sobre a superficie, applicando-lhe o *cauterio*, pequeno fogão ou rescaldo, gradeado, cuja forma lembra a de um descanço de ferro de engommar, com o respectivo ferro em cima. O calor das brazas funde a um tempo as tintas e a cêra, encorporando-as no apparelho. A operação repete-se tantas vezes quantas o pintor reassume o seu trabalho, o que todavia só poderá fazer quando as camadas inferiores estiverem completamente sêccas e endurecidas.

O esbôço, a base da pintura, é assente a corpo. O matizado dos tons, os cambiantes, os pormenores da modelação podem realisar-se mediante velaturas successivas, sobre o fundo perfeitamente enxuto, e sempre com a collaboração do cauterio.

A magia, a transparencia das côres attingem n'este processo proporções admiraveis: apresentam desde logo a *patina*, essa mysteriosa harmonia dos tons que a pintura a oleo adquire decorridos largos annos. O emprêgo da cêra, comtudo, tende a alambrear os claros, e certas entoações francas, *abertas*, como dizem os da profissão, ficam fóra do alcance d'este processo: eis o seu unico defeito.

A sua escala de tintas é riquissima, rivalisa com a do *pastel*, e as côres conservam, ainda mais que n'este ultimo processo, a frescura e a *afinação* reciproca.

Os pinceis e o material do pintor a oleo são applicaveis á encaustica. As brochas devem manter-se escrupulosamente limpas e funccionam muito mais a miudo que os pinceis.

Convem pôr o maximo escrupulo na escolha da cêra; evitar, que, como aliás é frequente, contenha cebo em certa proporção.

As tintas deverão ser o mais bem moídas e trituradas no vehiculo quanto possivel seja, pois, n'este ponto, as

exigencias do processo vão ainda além das da pintura a oleo.

Os trabalhos de encaustica despensam a protecção de verniz. Concluida que seja a pintura e bem sêcca esta á superficie, pelo menos, fricciona-se, em toda a extensão, com um panno de lã, aspero, communicando d'este modo aos tons o vigor devido, e á superficie um certo aspecto lizo, uniforme, porém relativamente baço, que não espelha e portanto não reflecte os objectos circumjacentes, como succede á pintura a oleo.

Os gregos, e já antes d'estes os egypcios, cultivaram muito a pintura encaustica, alternando este meio de expressão com a pintura a clara de ôvo, applicada sobre apparelhos de cré e argilla. As tintas, no processo primeiro indicado, eram reduzidas por meio da cêra, oleo, e uma porção de resina. Extendiam-nas sobre a superficie que intentavam decorar, sem que se servissem de pinceis; empregavam o *cestro*, instrumento de ferro, dentado, affectando a forma de pente. A pintura era depois fixada pelo calôr, mediante a applicação, quer de cauterio quer d'outro qualquer meio hoje ignorado.

Eis o que até agora se póde apurar com respeito ao primitivo processo da encaustica.

Pintura a cêra

E' uma simplificação do processo encaustico, e que alguns artistas teem adoptado em substituição do fresco. Executa-se por meio das tintas de oleo, destemperadas com uma solução de cêra e essencia, mas não soffre, como succede com a encaustica, applicação de cauterio, e como tal não apresenta a solidez d'aquella.

E' processo mais maleavel que o fresco, e de mais recursos imitativos. O seu aspecto é mate, não espelha. Despensa tambem a applicação de verniz.

Segundo todas as probabilidades, representa a pintura a oleo na sua primitiva forma.

Pintura d'esmalte

O *esmalte* é uma materia vitrea, ou antes, mais exactamente, que vitrifica depois de arrefecida. E' transparente

ou opaco, e para o levar a esta ultima condição addiciona-se-lhe uma quarta parte de estanho. Fixa-se, pela acção do lume, á substancia que lhe serve de base, e que pode ser ou não metallica, servindo de excipiente ao esmalte o ouro, a prata, o cobre, a porcellana, a faiança, o ladrilho ou azulejo, o grés e a lava.

Applicado á ceramica, assume a designação de verniz ou coberta. As côres que se empregam na pintura de esmalte são as côres mineraes. A acção do fogo não as destroe, mas transforma-as de modo variavel e sempre difficil de prevêr, seja qual fôr a prática e a experiencia do artista.

O estudo especial da transformação das côres, submettidas ao calor intenso, representa para o esmaltador a maior difficuldade, no exercicio da sua profissão.

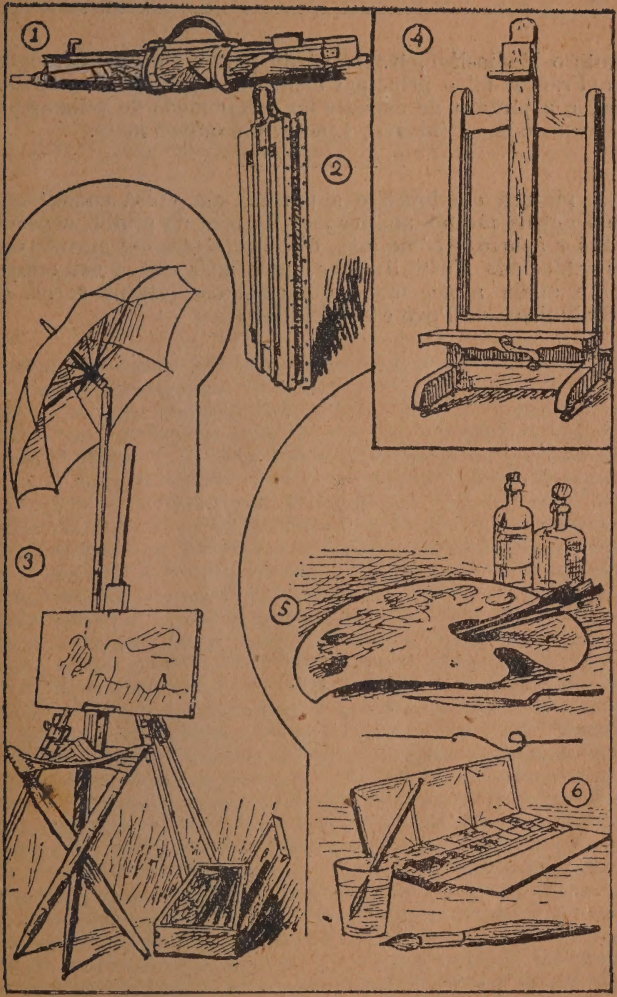
O fogo funde as côres, mistura-as com o pó vitreo (o *fundente*), e fixa-as sobre o excipiente que lhe serve de base.

O esmalte é de todas as pinturas a mais sólida, resiste a qualquer das causas externas que concorrem para deteriorar as pinturas executadas por outro qualquer processo; e, sem embargo das difficuldades que apresenta, adapta-se á realisação de trabalhos delicadissimos, de proporções minusculas, taes como adereços de joalharia, etc., etc.

A palêta do esmaltador é riquissima; o processo, até o segundo quartel do seculo actual, apresentava pelo menos um ponto de contacto com a aguarella: o pintor *reservava* os *claros*, os pontos luminosos eram ministrados pelo fundo opaco que o pintor estabelecia préviamente, e sobre o qual ia applicando os tons. Haverá uns trinta annos, porém, um artista francez, o pintor Morteleque, mercê do seu genio industrioso, logrou operar uma revolução no processo do esmaltador, enriquecendo-lhe a palêta com um branco de esmalte que proporciona ao artista a consideravel vantagem de poder realçar a corpo as partes luminosas da sua pintura.

Graças á descoberta de Morteleque, desenvolvida e ampliada, em épocas posteriores, por distinctos ceramistas francezes e de outras nacionalidades, a applicação do esmalte á ceramica assumiu proporções inesperadas, das quaes nos offerecem testemunho brilhante as louças, porcellanas e grés esmaltados, as chapas de azulejo de vastas dimensões, que tem logrado conquistar posto de honra nas grandes exposições mais recentes.

A tradição da pintura de esmalte veiu do Oriente, du-


1
2
3
4
5
6

rante o Médio-Evo, transportada para a Europa. Limoges, em França, foi o principal centro dos grandes esmaltadores, e a pintura de esmalte fez a reputação de artistas peregrinos como Pénicaud, Limousin e outros mais.

A pintura em louça e a pintura em vidro constituem, com outras muitas applicações da arte do pintor, especialidades áparte, e como taes, d'ellas não fazemos menção circumstanciada n'este livrinho, tanto mais que, a seu tempo, virão ainda a ser monographadas em futuras séries da «Bibliotheca do Povo e das Escolas».

FIM.

90-B37075

BIBLIOTHECA DO POVO E DAS ESCOLAS

COLLABORADA

POR

Escriptores portuguezes e brasileiros

Esta bibliotheca, premiada com medalha de ouro pela Sociedade Jean Battista Vico, de Napoles, contem numerosos volumes superiormente approvados e que se adoptam em diversos estabelecimentos de ensino official.

Volumes publicados:

1.ª **Serie:** N.º 1 Historia de Portugal. 2. Geographia geral. 3. Mythologia. 4. Introducção ás sciencias physico-naturaes. 5. Arithmetica práctica. 6. Zoologia. 7. Chorographia de Portugal. 8. Physica elementar. 2.ª **Serie:** N.º 9. Botanica. 10. Astronomia popular. 11. Desenho linear. 12. Economia politica. 13. Agricultura. 14. Algebra. 15. Mammiferos 16. Hygiene. 3.ª **Serie:** N.º 17. Principios geraes de Chimica. 18. Noções geraes de Jurisprudencia. 19. Manual do fabricante de vernizes. 20. Telegraphia electrica. 21. Geometria plana. 22. A terra e os mares. 23. Acustica. 24. Gymnastica. 4.ª **Serie:** N.º 25. As colonias portuguezas. 26. Noções de Musica. 27. Chimica inorganica. 28. Centuria de celebridades femininas. 29. Mineralogia. 30. O Marquez de Pombal. 31. Geologia. 32. Codigo civil portuguez. 5.ª **Serie:** N.º 33. Historia natural das aves. 34. Meteorologia. 35. Chorographia do Brazil. 36. O homem na serie animal. 37. Tactica e armas de guerra. 38. Direito romano. 39. Chimica organica. 40. Grammatica portugueza. 6.ª **Serie:** N.º 41. Escripturação commercial. 42. Anatomia humana. 43. Geometria no espaço. 44. Hygiene da alimentação. 45. Philosophia popular em proverbios. 46. Historia universal. 47. Biologia. 48. Gravidade. 7.ª **Serie:** N.º 49. Physiologia humana. 50. Chronologia. 51. Calor. 52. O mar. 53. Hygiene da habitação. 54. Optica. 55. As raças historicas na Lusitania. 56. Medicina domestica. 8.ª **Serie:** N.º 57. Esgrima. 58. Historia antiga. 59. Reptis e batrachios. 60. Natação. 61. Electricidade 62. Fabulas e apologos. 63. Philosophia. 64. Grammatica franceza. 9.ª **Serie:** N.º 65. Historia da Botanica em Portugal. 66. Mechanica. 67. Moral. 68. Práctica de Escripturação. 69. O livro do Natal. 70. Historia natural dos peixes. 71. Magnetismo. 72. O vidro. 10.ª **Serie:** N.º 73. O codigo fundamental da nação portugueza. 74. Machinas de vapor. 75. Historia da Edade-Média. 76. Invertebrados. 77. A arte no theatro. 78. Photographia. 79. Methodo de francez. 80. Manual do fogueiro machinista. 11.ª **Serie** N.º 81. Pedagogia. 82. A arte naval. 83. Manual do carpinteiro. 84. O cholera e seus inimigos. 85. Hydrostatica. 86. Pisciultura. 87. Direito publico internacional. 88. Lisboa e o cholera. 12.ª **Serie:** N.º 89. Historia natural dos articulados. 90. Historia maritima. 91. Topographia. 92. Historia moderna. 93. Psychologia. 94. O Brazil nos tempos coloniaes. 95. Hygiene do vestuario. 96. Geometria descriptiva. 13.ª **Série:** N.º 97 A Guerra da Independencia. 98, Leitura e recitação. 99. Fortificação. 100. O navio. 101. Historia contemporanea. 102. Armaria. 103. Coisas portuguezas. 104. Viticultura. 14.ª **Serie:** N.º 105. Sociedades cooperativas. 106. Portugal pre-histo-

rico. 107. Equitação. 108. Direito internacional maritimo. 109. Zootechnia. 110. Metallurgia 111. Manual do ferrador. 112. Restauração de quadros e gravuras. 15.ª Serie: N.º 113. Architectura. 114. Os insectos. 115. Viagens e descobrimentos maritimos. 116. Arte dramatica. 117. Vinhedos e Vinhos. 118. Grammatica ingleza. 119. Silvicultura. 120. Historia o Theatro em Portugal. 16.ª Serie: N.º 121. Romanceiro portuguez. 122. A luz electrica. 123. O Brasil Independente. 124. Crystaes. 125. Plantas uteis dos campos de Portugal. 126. Caminhos-de-ferro. 127. O exterior do cavallo. 128. O macho e a femea no reino animal. 17.ª Serie: N.º 129. Desenho e Pintura. 130. As ilhas adjacentes. 131. Historia da Grecia. 132. Architectura Sacra. 133. Viagens e descobrimentos terrestres. 134. Astronomia Photographica. 135. Civilidade. 136. A unidade na Natureza. 18.ª Serie: N.º 137. O Archipelago dos Açores. 138. Manual do Typographo. 139. Ilhas Occidentaes do Archipelago Açoriano. 140. Alphabeto natural. 141. Copa e cozinha. 142. Trigonometria. 143. Formulario commercial. 144. Historia da Philosophia. 19.ª Serie: N.º 145. Plantas uteis das mattas de Portugal. 146. Methodo de inglez. 147. Methodologia. 148. Os adubos agricolas. 149. Marinha portugueza. 150. Os balões em Portugal. 151. Logica. 152. Microbios e doenças. 20.ª Serie: N.º 153. Historia Romana. 154. A polvora e os explosivos modernos. 155. Receitas uteis. 156. Artilharia. 157. Hypnotismo e suggestão. 158. Aerostação. 159. A Medicina nos casos urgentes. 160. Vulcões e movimentos do solo. 21.ª Serie: N.º 161. Os heroes de 1640. 162. Lingua portugueza. 163. A mulher na Antiguidade. 164. Angola. 165. Poetica. 166. Viagens e descobrimentos maritimos dos Portuguezes. 167. A Revolução da Maria da Fonte. 168. Manual do enfermeiro. 22.ª Serie: N.º 169. Deveres do homem. 170. O somno e os sonhos. 171. Historia da Musica. 172. Grammatica latina. 173. A instituição consular. 174. Fastos Açorianos. 175. Linguas da Africa. 176. A previsão do tempo. 23.ª Serie: 177. Costumes Angolenses. 178. Falsificação dos generos alimenticios. 179. A missão da mulher. 180. Problemas de Arithmetica. 181. Archeologia. 182. Historia antiga do Egypto. 183. Macau. 184. Acclimação. 24.ª Serie: N.º 185. Portugal e a Grecia. 186. A loucura e o genio. 187. Manual do ensaiador dramatico. 188. Hygiene do quarto da cama. 189. As epopéas homericas. 190. O livro da Semana-Santa. 191. Timor. 192. Os Bobos. 25.ª Serie: N.º 193. As linguas de Angola. 194. Philologia. 195. Hygiene da belleza. 196. O Livro das Mães. 197. Archaismos. 198. O Continente Negro. 199. Arte para todos. 200. O feminismo na industria portugueza. 26.ª Serie: N.º 201. Geographia Mathematica. 202. Descobrimento do caminho maritimo para a India. 203. Artes graphicas. 204. A Hespanha antiga e moderna. 205. A Hespanha Contemporanea. 206. Manual de Pintura. 207. Funcções e Equações numericas. 208. Irrigações. 27.ª Serie: N.º 209. A Inquisição em Portugal. 210. As Explorações Submarinas. 211. A Peste. 212. Os Caçadores Portuguezes na Guerra Peninsular. 213. O Transvaal e o Estado livre de Orange. 214. O descobrimento do Brasil. 215. Inglaterra e suas colonias. 216. Combates Locaes. 28.ª Série: N.º 217. Historia dos Povos Orientaes. 218. As gallinhas. 219. Os inimigos das creanças. 220. (Historia Sagrada) Velho Testamento. 221. Os Molluscos. 222. As Aguas e o Ar. 223. Noções sobre calculo das probabilidades, theorias dos erros e methodo dos minimos quadrados. 224. A Pesca. 29.ª Série: 225 e 226. Tachygraphia. 227. Historia da Civilisação Primitiva e Oriental. 228. As tres invasões francezas, vol. 1.º. 229. As tres invasões francezas, vol. 2.º. 230. Historia da Litteratura Portugueza. 231. Geometria e Trigonometria Espherica. 232. O homem fossil. 233. Balões e aeroplanos. 234. Noções geraes de telegraphia sem fios. 235 e 236. A revolução portugueza. 237. A linguagem das côres.

Cada série de 8 volumes, cartonada em percalina, 500 réis.